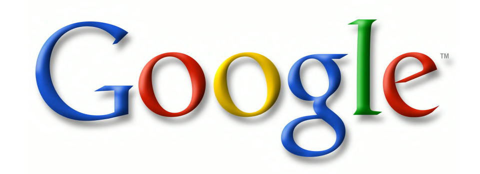


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

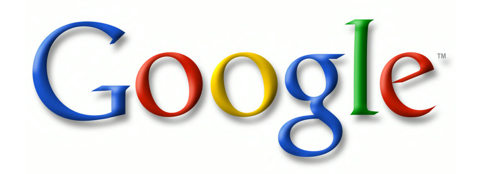
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

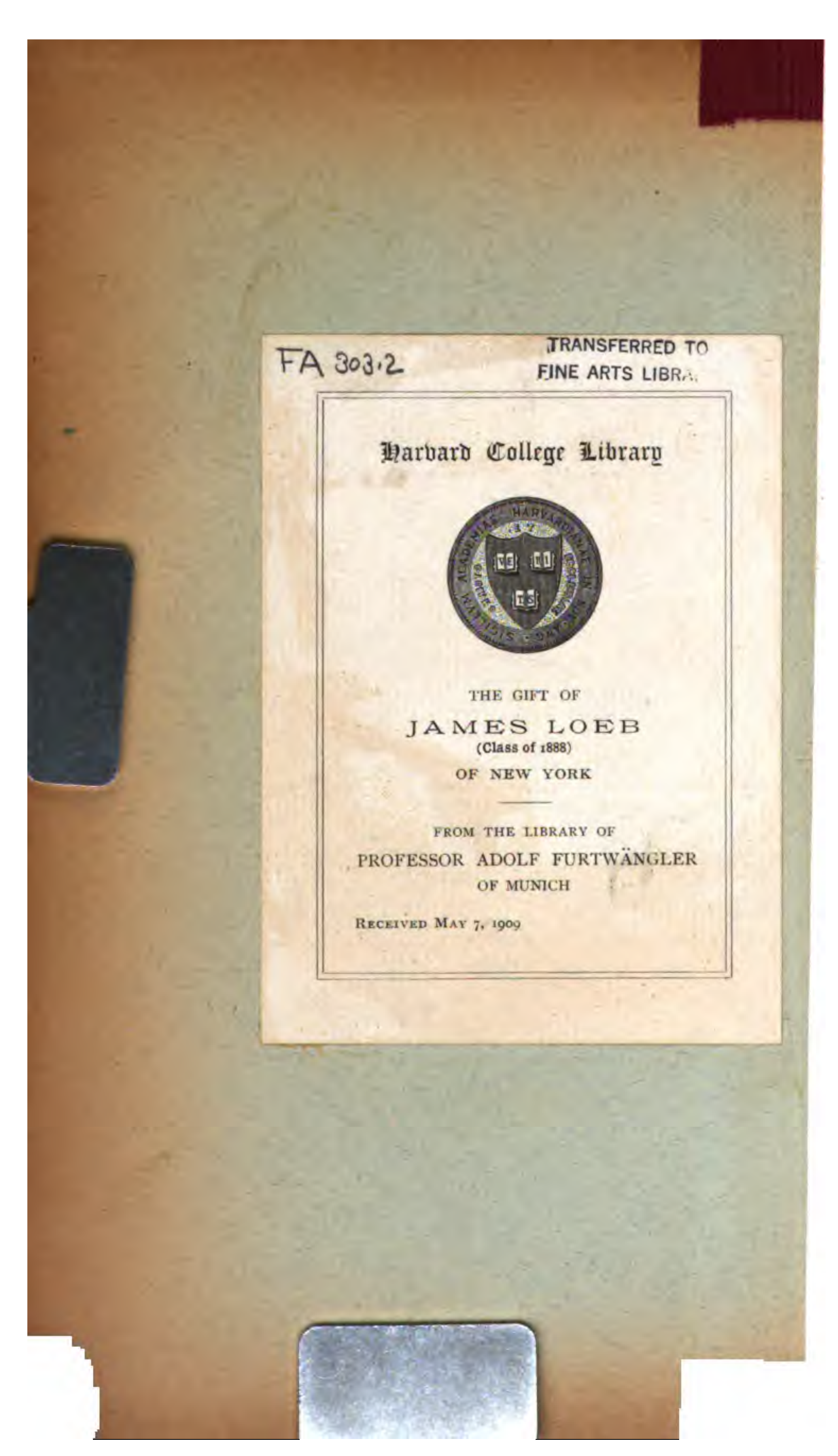
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


FA 303.2
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRA

Harvard College Library

THE GIFT OF
JAMES LOEB
(Class of 1888)
OF NEW YORK

FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR ADOLF FURTWÄNGLER
OF MUNICH

RECEIVED MAY 7, 1909

GRUNDBEGRIFFE
DER KUNSTWISSENSCHAFT

AM ÜBERGANG VOM ALTERTUM ZUM MITTELALTER
KRITISCH ERÖRTERT UND IN SYSTEMATISCHEM
ZUSAMMENHANGE DARGESTELLT

VON

AUGUST SCHMARSOW

1905
LEIPZIG UND BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER

FA 303.2

Harvard College Library
Gift of
James Loeb,
May 7, 1909

ALLE RECHTE, EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

Vorwort

Eine kritische Erörterung von Grundbegriffen der Kunstwissenschaft in systematischem Zusammenhang will selbstverständlich der Allgemeinheit dienen, die sich auf wissenschaftlichem Wege jeweilen um die Erkenntnis der Kunst bemüht. Da scheint es dem höheren Zweck der Aufgabe zu widersprechen, wenn hier die Darlegung an eine bestimmte Periode der historischen Entwicklung geknüpft wird. Ein einzelner Zeitraum der Kunstgeschichte kann niemals alle Erscheinungen zugleich in vollem Maße darbieten; denn die Entfaltung ist an mancherlei Bedingungen gebunden. Jede Betrachtung, die sich so beschränkt, wird auf den einen oder den anderen Teil der begrifflich denkbaren Möglichkeiten verzichten und die Grundanschauungen aus den verschiedenen Gebieten weder vollzählig vorführen noch erschöpfend behandeln können. Wer aber diesen unleugbaren Nachteil in den Kauf nimmt, mag dadurch andererseits sich große Vorzüge sichern. Mit den übersehbaren Grenzen gewinnt er konkrete Bestimmtheit und gleichartigen Charakter aller Beispiele, die unter sich in fühlbarer Verwandtschaft stehen, eben weil sie durch die nämliche Zeit bedingt sind. Auch in reicher Abwandlung werden sie ein Ganzes bilden. Gelingt es vollends einen Ausschnitt aus dem Gange der Entwicklung vorzunehmen, der auch Gegensätze von durchgreifender Art in sich vereinigt, so kann der Gewinn, der mit jenem Verzicht auf Vollständigkeit eingetauscht wird, so stark überwiegen, daß kein Historiker zweifeln wird, auch bei dem allgemeinen theoretischen Zweck sich für die Wahl eines solchen bedingten Schauplatzes zu entscheiden. Dazu kommt aber in unserem Fall noch ein besonderer Grund.

Die wünschenswerten Eigenschaften finden sich kaum irgendwo in solcher Fülle und in solcher vermeintlich unvereinbaren Gegensätzlichkeit beisammen, als in der Übergangszeit zwischen Altertum und Mittelalter, an deren Verständnis gerade jetzt wieder lebhaft

gearbeitet wird. Das Wesen der spätantiken Kunst zu begreifen, ist ein Anliegen, das zu den wichtigsten und entscheidendsten unserer Wissenschaft gehört. Ja, es ist, wie ein hochverdienter Forscher bekennt, „das einschneidendste Problem in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit“ überhaupt.[1]

Die Voraussetzung für solch ein allgemein gültiges Ergebnis ist aber eine Verständigung über die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, die uns bei all den fragwürdigen Erscheinungen als Maßstab dienen sollen, und über die Terminologie, die bei solcher gemeinsamen Forscherarbeit unentbehrlicher wird als sonst irgendwo auf getrennten Wegen. Hier, wo es sich um die Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter und zu allen folgenden Perioden handelt, muß das Einvernehmen über die Grundbegriffe und die kurzgefaßten Bezeichnungen wiederkehrender Merkmale zwischen zwei bisher ziemlich weit getrennten Lagern erzielt werden, der klassischen Archäologie auf der einen und der neueren Kunstgeschichte auf der anderen Seite, zwischen denen noch heute fast nur die altchristliche Ikonographie und die Frage nach der Genesis der altchristlichen Basilika zu vermitteln versuchen oder die Zankäpfel hinüber- und herüberwerfen. Hier bietet sich also erwünschte Gelegenheit, die längst notwendig gewordene Annäherung beider Disziplinen auf andere Weise wenigstens anzubahnen.

Wie ich schon früher versucht habe, zur Verständigung über das Wesen der einzelnen Künste und ihres gegenseitigen Verhältnisses beizutragen, wähle ich jetzt ebendeshalb diese Übergangszeit, um an ihr die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft zu bewähren, soweit sie eben für solches Einvernehmen bei der Lösung des spätantiken Problems in Betracht kommen. Bei ihrer kritischen Erörterung schließe ich mich in erster Linie an das großangelegte und lehrreiche Werk von Alois Riegl über die „Spätrömische Kunstindustrie“ (Wien 1901) an, weil es nach der ausgesprochenen Absicht des Verfassers hauptsächlich der Behandlung großer prinzipieller Fragen gewidmet ist (S. 139). Bisher ist nur der erste Band, der die Kunst der führenden Mittelmeervölker behandelt, erschienen. Aber wenn es möglich wäre, eine Klärung der Sachlage im weiteren Kreise aller Beteiligten zu erreichen, so sollte es alsbald geschehen, bevor noch der zweite für die Kunst der neu eintretenden „Barbaren“

---

1) Spätrömisch oder orientalisch? Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1902, S. 153ff. und 162ff.

aufgesparte Band abgeschlossen wird; denn die Auffassung dieser Träger der Zukunft geht die Erforschung aller folgenden Perioden, besonders aber des Mittelalters so viel näher an und muß auf die Weiterentwicklung der Kunstgeschichte im engeren Sinne bestimmenden Einfluß gewinnen. So liegt alles an einer gewissenhaften und ehrlichen Prüfung der Anschauungen und Prinzipien, die in Riegls Werke walten, — d. h. an einer mühsamen Arbeitsleistung, der sich, soviel ich weiß, bisher niemand unterzogen hat. Der vorliegende erste Band gliedert sich in vier Abschnitte, in denen die einzelnen Künste besprochen werden: Architektur — Skulptur — Malerei — und Kunstindustrie. Dem aufmerksamen Leser des Ganzen kann jedoch nicht entgehen, daß die Erweiterung über die ursprüngliche, im Titel allein bezeichnete Aufgabe hinaus, den großen prinzipiellen Fragen zuliebe erst später hinzugekommen ist, als die Fundamente bereits gelegt waren. Auf den Grundstock selbständiger Forschung stoßen wir in dem Kapitel über die spätrömische Kunstindustrie, das nach der Absicht der Auftraggeber den einzigen Inhalt des Buches bilden sollte, andererseits aber in der Abhandlung zur Geschichte der Reliefkunst, die sich unter dem Gesichtspunkt der Flächendekoration am unmittelbarsten an jene Studien anschließt. Hier liegen (in II und IV) die wertvollsten Ergebnisse der eigenartigen Untersuchung ausgebreitet, durch die sich Alois Riegl ein bleibendes Verdienst erworben hat, wie durch seine frühere Schrift: Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Berlin 1893). Im Vergleich mit diesen beiden Bestandteilen treten die anderen an Gehalt und Durchführung zurück, wenn die ganze Tragweite der Betrachtungsweise für die große Kunst auch in ihnen erst einzuleuchten vermag. Das Kapitel über die Malerei, das Reliefkunst und Flächendekoration eigentlich vermitteln sollte, hat, nach dem eigenen Bekenntnis des Verfassers, aus äußeren Gründen etwas dürftig ausfallen müssen.[1]) Die statuarische Kunst fehlt fast ganz, und wenn dies auch mit dem Mangel an Statuen in spätrömischer Kunst sich von selber rechtfertigen mag, so wird bei den prinzipiellen Fragen doch nicht ohne Rücksicht auf das volle plastische Ideal des klassischen Altertums auszukommen sein. Zum letzten einheitlichen Grunde aller Erklärung läßt sich nicht hindurchdringen, wenn die Darstellung des Menschen und damit der lebendige Mensch selbst, als schöpferisches wie als genießendes Subjekt, nicht in den

---

1) Beilage zur Allg. Zeitung a. a. O., S. 163.

Mittelpunkt alles künstlerischen Wesens gestellt wird. Nur so ergibt sich auch der durchschlagende Gegensatz zwischen dem klassischen Altertum und seinen Vorstufen wie seinen Ausgängen, nur so mit dem Verfall der einen Triebkraft zugleich der Aufstieg der anderen, die, wieder freigeworden, das Wachstum des Neuen bestimmt. — Zu unvermittelte und äußerliche Übertragung der an Kleinkunst und Flächenschmuck gewonnenen Gesichtspunkte[1]) stört in dem Kapitel über die Architektur, der in der Reihe der Künste „der Vortritt gebührt" und im Buche selbst auch eingeräumt wird. In diesem ersten Abschnitt vermißt, wie schon Jos. Strzygowski hervorgehoben hat,[2]) der uneingeweihte Leser bei der grundlegenden Einführung in die Untersuchungsmethode die Auskunft über die selbstgebildete Terminologie des Verfassers und die Motivierung seiner Ausdrucksweise. Oft muß auch der vorbereitete Fachgenosse die authentische Interpretation erst in den späteren Kapiteln, ja im letzten Abschnitte suchen.[3]) Und im Verfolg treten auch Verschiebungen und Fortschritte, die sich während der Arbeit an den Teilen herausgebildet haben, unverkennbar zutage. Ein Zuwachs neuer Gesichtspunkte dringt da und dort herein, wird aber nicht mehr vollkommen angeeignet, noch folgerichtig durchgeführt.

Der Absatz über die altchristliche Basilika ist nach Riegls Angabe, im Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- und Historische Denkmale (Bd. I, S. 213 f.) 1903, vor fünf Jahren, also 1898 niedergeschrieben. Das Kapitel über die Architektur steht unter dem frischen Eindruck meiner einleitenden Erörterungen zu „Barock und Rokoko" (Leipzig 1897) über das Malerische in der Baukunst und die Unterschiede des architektonischen, des plastischen und des malerischen Standpunktes, der Relief- und der Bildanschauung. Auch in den ungemein dankenswerten Beiträgen zur Geschichte des Reliefs begrüße ich mit Freuden die Wirkung meines folgenden Bändchens über Plastik, Malerei und Reliefkunst (1899), wo zwischen der abtastenden Nahsicht und dem rein optischen Fernbilde eine Mittelregion des bequemen Sehfeldes anerkannt wird, in der sich beide Faktoren ausgleichen (Riegls Normalsicht). Einen

---

1) Z. B. S. 30, 57 f., 120 f., 136.

2) Beilage zur Allg. Ztg. 1902, No. 40 u. 41 „Hellas in des Orients Umarmung".

3) Dort auch wird uns erst vollkommen klar, wie alle Anschauungen Riegls, die von der Flächendekoration ausgegangen sind, zu Widersprüchen führen müssen (vgl. a. a. O., S. 51, Anmerkung), wenn die Eigenart der einzelnen Künste und die Besonderheit ihres Kunstwollens nicht anerkannt wird.

besseren Bundesgenossen für die Auffassung tastbarer Körperwerte und der kubischen Natur des statuarischen Gebildes, gegenüber Adolf Hildebrands Vorliebe für das Fernbild, hätte ich mir gar nicht wünschen können, wenn ich auch die Bezeichnung „Ebene" für eine stoffliche Oberflächenschicht, die zuweilen schon recht fühlbare Dicke oder Tiefe hat, nicht anzunehmen vermag und unter „Raum" nicht einfach und überall den „Tiefraum" im eminenten Sinne verstehen kann. Das sind gefährliche Abkürzungen, die sich aus Gewohnheitsausdrücken zu Denkfehlern entwickeln, von einem so ernsten Forscher jedoch gewiß schnell wieder abgestoßen werden, sowie die Möglichkeit irreführender Mißverständnisse einmal erkannt worden ist. Die Übereinstimmung in vielen entscheidenden Hauptsachen, die uns verbindet, enthält für mich den Aufruf, in eingehender Abrechnung darzutun, ob sich bei konsequenter Verwertung meiner einheitlich durchorganisierten Kunstlehre nicht auf dem eingeschlagenen Wege weiter gelangen und der befriedigenden Lösung des spätantiken Problems noch näher kommen ließe.

Dies wäre freilich nur erreichbar bei Anerkennung der selbständigen Natur jeder der bildenden Künste im Unterschied von ihren Nachbarinnen, auch wenn die durchgehende Gemeinschaft des einmütigen „Kunstwollens" einer Zeit in allen vorausgesetzt wird. Die Leugnung eines spezifischen Reliefstils kann z. B. nur für eine Übergangsperiode gelten, die im Schwanken zwischen plastischer und malerischer Anschauung das Bewußtsein eines entschiedenen Willens verliert, wie eben die Spätantike. Wenn historisch betrachtet eine Verschleifung vorliegt, bleibt doch prinzipiell der Unterschied bestehen und erleichtert die Erkenntnis wie die Charakteristik ebenjener Schwankungen und Irrgänge. — In der Architektur kann uns über die einseitige Bevorzugung des „Monumentalstils" nur die Beachtung des Wohnbaues und seiner Schöpfung, des Bewegungsraumes, hinweghelfen. Wenn nicht die Erfinder, so doch die Verfechter des „Materialstils" sind auch die beschränktesten Vertreter des Monumentalen, d. h. die nämlichen „Kunstmaterialisten", gegen die Riegl zuweilen in heiligem Zorn erglüht. Dauernd kann er mit ihnen auch auf der anderen Seite nicht gehen wollen. Deshalb hoffe ich auf ein baldiges und vollständiges Einvernehmen mit ihm.

Für die Malerei des ausgehenden Altertums habe ich jedoch zur Ergänzung auch Franz Wickhoffs Einleitung zur „Wiener Genesis" (1895) berücksichtigt, zumal da die abweichenden Ansichten Riegls von besonders ausschlaggebender Bedeutung sind, aber auch

wohl zu weit gehen. Wickhoff[1]) *hat der klassischen Archäologie ohne Zweifel einen großen Dienst geleistet, indem er durch Ausblicke in die neuere Kunstgeschichte gerade der vernachlässigten Behandlung der Spätantike neues Leben einzuflößen versucht. Aber diese Ausblicke wirken gelegentlich auch verwirrend und schweifen vom historischen Gange ebendort ab, wo strenges Festhalten geboten war. Parallelen mit der Kunst des Mittelalters, der Renaissance und vollends des Barock oder der Neuzeit werden in der nachstehenden Erörterung grundsätzlich vermieden. Ich bin der Überzeugung, daß von dem „vollendeten Kreislauf der antiken Kunst" vorerst besser gar nicht geredet wird, und daß die Vergleiche ganzer Perioden hüben und drüben mehr Unheil anrichten, als Nutzen bringen. Doch das sind Fragen der historischen Darstellung, die kaum in Betracht kommen, solange sich noch die Prüfung des gemeinsamen Rüstzeugs als dringende Aufgabe herausstellt.*

Bei der begrifflichen Auseinandersetzung muß desto größere Umsicht und Genauigkeit zur Anwendung kommen. Oberflächliche Leute, die eine eindringliche, doch immer auf positive Errungenschaften ausgehende Kritik nicht von streitsüchtiger, aber meist unfruchtbarer Polemik zu unterscheiden wissen, mögen das wortgetreue Verfahren für peinlich halten. Sachverständige, die gleich uns die Zusammenhänge der Erscheinungen tiefer zu erfassen suchen, werden begreifen, daß es sowohl dem Autor eines bedeutsamen Werkes wie den eigenen Arbeiten des hier mitredenden Verfassers gegenüber Pflicht war, die Abrechnung zwischen beiden, oft so nah verwandten Standpunkten voll und ganz zu geben. Es wäre allerdings möglich gewesen, die Meinungsverschiedenheiten ganz ohne Namen zum Austrag zu bringen; aber ein so unpersönliches Exercitium logicum schien mir ein Unrecht gegen einen Mann, der sich neuerdings nicht allein über die fortgesetzten leidenschaftlichen Angriffe einzelner, sondern auch über die Teilnahmlosigkeit der übrigen Forscher beklagt. Es wäre auch ein Unrecht gegen mich selbst, der zu ähnlichen Klagen Anlaß hätte, sich aber in der Beharrlichkeit und

---

1) Die beiden prachtvoll ausgestatteten und sehr teuern Werke der Wiener Fachgenossen sind unter so speziellen und für den Gesamtinhalt unbezeichnenden Titeln erschienen, daß ich wie mancher andere Kunsthistoriker erst spät auf sie aufmerksam geworden bin. Dagegen bekenne ich mich dankbaren Sinnes, wie zu Schnaase, G. Semper, Fr. Th. Vischer u. a., besonders auch zu A. v. Eye, dessen Ansichten ich zum Teil aus voller Überzeugung angenommen (Ornamentik) oder weiter entwickelt, zum Teil berichtigt und umgewandelt habe.

Zuversicht, mit der er sein Ziel verfolgt, ebensowenig beirren läßt. Wahrhaftigkeit der Gesinnung muß sogar aus entschiedener Ablehnung einzelner Ansichten und lebhafter Verwahrung gegen Fehlgriffe noch hervorleuchten und wird wohl ihre versöhnende Kraft bewähren. Eine solche Kritik, bei der ich gegen den böswilligen Namen „Polemik" protestiere, bedeutet im Grunde die höchste Ehre, die man den Leistungen eines mitstrebenden Fachgenossen anzutun vermag. Ausübende Künstler (wie Hildebrand und Klinger, die zur Feder gegriffen haben) mögen heutzutage als Orakel gelten, das keinen Appell an höhere Instanzen gestattet; unter uns Männern der Wissenschaft wollen wir solchen Auktoritätsglauben doch lieber nicht einbürgern, wohl aber uns ehrlich die Hand reichen, wo es not tut, mit vereinten Kräften vorzudringen.

Ich bin mir wohl bewußt, daß die nachfolgende Erörterung von Grundbegriffen der Kunstwissenschaft durch näheren Anschluß an unsere heutige Ästhetik noch hätte gewinnen können. Eine Verständigung, zunächst mit Theodor Lipps, der selbst vom eifrigen Studium Gottfried Sempers ausgegangen ist, wäre wie seine „Grundlegung der Ästhetik", die ich soeben erst vornehmen kann, erkennen läßt, willkommen gewesen. Aber die heute noch unter den Kunsthistorikern vorherrschende Abneigung gegen alles „Ästhetische" läßt keinen Zweifel, daß es richtiger war, wenn ich mich diesmal auf den engeren Kreis der Fachgenossen und auf die notwendigsten Auseinandersetzungen beschränkte, wie schon die Fülle der geschichtlichen Tatsachen gebot.

Gelingt es, die Gesinnungsgenossen zur erneuten Prüfung auch nur der wesentlichsten Unterschiede heranzuziehen, das Gemeinsame festzuhalten und Absonderlichkeiten des Einzelnen abzustreifen, so wird sich die weitere Klärung von beiden Seiten schon selber Bahn brechen.

Schmarsow.

INHALTSÜBERSICHT

I.

EINLEITUNG

GOTTFRIED SEMPER — ALOIS RIEGL

Die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft sind immer abhängig von den herrschenden Vorstellungen über das Wesen der Kunst und die Natur des künstlerischen Schaffens. Wenn die letzteren sich verschieben, ergibt sich auch bald das Bedürfnis, die ersteren einer Berichtigung zu unterwerfen. Vollzieht sich jener Wandel der allgemeinen Anschauungen langsam und in der Stille, so geht auch die Anpassung der Begriffe fast unvermerkt vor sich und bleibt der Denkart oder wohl gar dem Gefühl des einzelnen überlassen. Kommt aber ein durchgreifender Umschwung zum Bewußtsein, dann wird auch der Widerspruch gegen die landläufige Betrachtungsweise laut. Dann versagt der Hauptzweck einer gemeinsamen Ausdrucksweise zur Verständigung. Zwischen den Mitarbeitern, auf dem nämlichen Gebiete sogar, stellen sich Mißverständnisse tiefgreifender Art heraus, die zunächst dem dritten auffallen, bald aber auch den beiden Beteiligten aufgehen müssen, indem sie fortgesetzt unter einem und demselben Worte etwas ganz Verschiedenes denken. Nicht nur der Austausch der Meinungen, auch der Ausgleich der Urteile will nicht mehr vonstatten gehen, wie er soll.

In einem solchen Übergangszustand befindet sich die Kunstwissenschaft eben jetzt. Die Vorstellungen vom Wesen des Kunstschaffens und von der Entstehung der Kunstformen, die während der letzten dreißig bis vierzig Jahre geherrscht haben, vermögen nicht mehr das unentbehrliche Rüstzeug zu liefern. Vielleicht haben sie auch während dieses vergangenen Zeitraumes gar nicht überall gleichmäßig Anerkennung gefunden, sondern nur bei den Archäologen und ihrer Schuldisziplin zu durchgehender Annahme gelangen können, in dem vielgestaltigen Gebiet der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte dagegen schon immer eine Ergänzung

und Verbesserung von anderen Standpunkten her erfahren. Am Ende bedurfte die Fortführung dieser Unterschiede nebeneinander erst eines besonderen Anlasses, um sich fühlbar zu machen. Ein Zusammenstoß der völlig verschiedenen Voraussetzungen mußte notwendig nur dort erfolgen, wo von beiden Seiten derselbe Gegenstand in Angriff genommen wurde, oder wo sich beide Richtungen auf einem gemeinsamen Arbeitsgebiet begegneten. Solch eine Grenzregion ist zum Beispiel die Zeit, die wir die spätantike oder die frühchristliche benennen, je nachdem man vom einen oder vom andern Ausgangspunkt herkommt. Sie ist von der sogenannten klassischen Archäologie lange vernachlässigt und als eine Zeit des Verfalls ungern behandelt worden, von der christlichen Archäologie desto eifriger, aber vorwiegend nach inhaltlichen Gesichtspunkten bestellt, die das künstlerische Schaffen und die Natur des Kunstwerks fast völlig außer acht lassen. Erst neuerdings ist „das spätantike Problem auf die Tagesordnung der wissenschaftlichen Forschung gesetzt" und zwar als kunstgeschichtliches im engern Sinne, d. h. als durchgehendes Entwicklungsproblem, das geradezu den Zusammenhang zwischen Altertum und Mittelalter oder neuerer Zeit überhaupt herstellen muß, das also nicht eher von der Tagesordnung verschwinden darf, als bis eine allgemein befriedigende Lösung dafür von beiden Seiten und für beide Nachbarn gefunden sein wird. Alle Kunsthistoriker, die den Zusammenhang der Erscheinungen hüben und drüben tiefer zu fassen suchen, sind sich gegenüber dieser schwerverständlichen, so vielfach dunkeln und widerstehenden Zwischenregion bewußt, daß die Arbeit, die nun geleistet werden soll, der harten Durchbohrung eines Grenzgebirges gleicht. Da ist zweierlei Gefahr vorhanden: entweder man geht von jeder Seite nach wie vor seinen eigenen Weg, ohne sich um den andern zu kümmern, und geht schließlich aneinander vorbei; oder man trifft zusammen und platzt aufeinander, wie zwei feindliche Heere, deren keines die Sprache des andern versteht. Da ist es an der Zeit, wenigstens die Waffen und die Werkzeuge vergleichend zu prüfen, womöglich die Mittel und Wege zu vereinbaren, selbst wenn es dahingestellt bleiben müßte, ob eine Vorausberechnung des Arbeitsplanes, die ein sicheres Entgegenkommen gewährleistet, schon jetzt erreichbar wäre. Eine Revision der gemeinsamen Terminologie gehört jedenfalls zu den ersten Bedingungen einer wünschbaren Verständigung. Mit ihr aber muß die Richtigstellung der Grundbegriffe Hand in Hand gehen.

Wenn wir dem Zeugnis eines mitten im Kampfe stehenden Kunstforschers vertrauen dürfen, so hat in den Schulen der klassischen Archäologie und der Kunstgeschichte des Altertums überhaupt bislang eine Vorstellung vom Wesen des Kunstschaffens geherrscht, die sich — durchaus mit Unrecht — noch immer auf die Autorität des großen Architekten und gelehrten Kenners Gottfried Semper beruft. Nur dem gänzlich mißverstandenen und leider unvollendeten Werke Gottfried Sempers über den „Stil in den technischen und tektonischen Künsten", dem der dritte der Architektur zugedachte Teil fehlt, hat jene Theorie entnommen werden können, der zufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll, als „ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik". Diese Lehre, für deren Aufstellung der baumeisterliche Mann, mit dessen Namen man sie deckt, viel zu hoch von der eigenen künstlerischen Tätigkeit dachte und viel zu viel Ehrfurcht vor der historischen Überlieferung aller älteren Kunstperioden bekannte, hat in den Reihen der mittelalterlichen und neueren Kunstforschung wohl niemals so weitgehende Verbreitung gefunden, wie ihr nachgesagt wird. Wer Schnaase, Rumohr und Burckhardt zu lesen gewohnt ist, muß auch Semper richtiger verstanden haben, wenigstens so weit, um das entscheidende Wort „mechanisch" nicht in seine Formel für das Produkt der technischen Künste einzuschmuggeln, nachdem Semper selbst sogar diesem Beinamen „technisch" eine ironische Auslegung gegen die verstockten „Materiellen" beigegeben hatte. Im Gegensatze zu dieser mechanischen Auffassung muß aber Alois Riegl, der Historiker des antiken Ornaments und der Erklärer der „Spätrömischen Kunstindustrie", aufgewachsen sein, der seit einem Jahrzehnt etwa gegen jenes „Dogma einer materialistischen Metaphysik" eine andre Auffassung verficht, die er selbst als „teleologische" bezeichnet. Er setzt ihr die Lehre vom absoluten Kunstwollen entgegen und erblickt im Kunstwerk „das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt". „Diesen drei letzteren Faktoren käme darnach nicht mehr jene positiv schöpferische Rolle zu, die ihnen jene materialistische Theorie zugedacht hatte, sondern eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes".

Damit stünden wir freilich noch in dem Bezirk der „technischen und tektonischen Künste", in dem der Gebrauchszweck eine so entscheidende Rolle spielt, daß sowohl die „Idee" bei Semper, der

doch der Stoff dienstbar (I, xv) sein soll, als auch das „Kunstwollen“ bei Riegl, „das sich jeden Rohstoff und jede Technik dienstbar macht, anstatt sich von ihnen beherrschen zu lassen“ (S. 138, Anm.), bis zu einem gewissen Grade sich mit ihm identifizieren oder verbinden können. Eine völlige Loslösung des Kunstwollens, so daß wir imstande sind, es durchaus selbständig zu erfassen, tritt wohl erst im freien Kunstschaffen der Plastik und Malerei hervor, nachdem es in der Architektur allmählich sich losgerungen. Aber Riegl hat, seitdem er sich mit der Geschichte der Kunstindustrie zu beschäftigen begonnen, auch stets, selbst angesichts des geringsten Gebrauchsgegenstandes gefragt: „wie spiegelt sich darin der Charakter der gleichzeitigen Architektur, Skulptur und Malerei?“ Und so vermochte er, wie er meint, auch in diesen Künsten das Walten der gleichen Triebkräfte nachzuweisen wie in der spätrömischen Kunstindustrie (Beil. z. Allg. Ztg. 1902, 163 f.) und hat seine Aufgabe „möglichst gleichmäßig für alle vier Gebiete der bildenden Kunst“ durchzuführen unternommen. Mit dem „Kunstwollen“ als leitendem Faktor in der Entwicklung wissen nur die älteren in der bisherigen Auffassung befangenen Forscher noch nichts anzufangen. Aber sie gehören einer zurückgebliebenen Generation an, die „sich heute anschickt, einer andern, neuen Zielen zugewandten Platz zu machen“. So ist Hoffnung auf gründlichen Wandel, und es verlohnt sich, den neuen gemeinsamen Zielen den Weg zu ebnen, indem wir die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft zwischen beiden Generationen erörtern, um so eine Verständigung zu erleichtern.

„Eine kunsthistorische Betrachtungsweise, die hinter die oberflächliche Erscheinung der Dinge zu dringen trachtet“, gesteht auch Alois Riegl selbst, „muß sich naturgemäß erst ihre dialektischen Ausdrucksmittel schaffen, die nicht von jedem im ersten Momente verstanden werden können.“ Und wenn es sich dabei außerdem noch um die Erschließung wesentlich neuer Gebiete handelt, so bedarf es bereitwilligen Entgegenkommens und gewissenhafter Nachprüfung jedenfalls. Gerade in solchem Ringen einer neuen Auffassung mit der bisher gangbaren ergibt sich aber auch die willkommenste Gelegenheit, die Brauchbarkeit oder Unzulänglichkeit der ererbten Grundbegriffe zu erproben. Geschieht es doch nicht selten, daß der Begründer einer neuen Einsicht noch selber einen Rest der gewohnten Anschauungen beibehält oder sich in herkömmliche Vorurteile verstrickt, die ihm unmöglich machen, die Tragweite seiner eigenen Entdeckung vollauf zu ermessen und die

befreiende Kraft des eigenen Fortschritts in ihrem ganzen Wirkungskreise durchzuführen. Andrerseits begegnet es im Streit gegen eine herrschende Meinung, die man für irrig hält, nur allzuleicht, daß man die eigne entgegengesetzte Ansicht einseitiger formuliert und mit dem allzu straff gespannten Bogen über das Ziel hinausschießt.

Eine solche irreführende, für die Sache selbst aber gar nicht notwendige Übertreibung scheint bereits in der Definition des „Kunstwollens" enthalten zu sein, die Alois Riegl gegeben hat. Sein Kunstwollen soll ein „bestimmtes und zweckbewußtes" sein, das sich im Kampfe mit den hemmenden, negativen Faktoren durchsetzt. Ein „bestimmtes" gewiß, das ist selbstverständlich überall, wo es charakteristisch, für uns erkennbar und ausdrückbar hervortritt, aber ein „zweckbewußtes" braucht es nicht immer zu sein, wenn diese Bezeichnung mehr besagen soll als zielstrebig. Den natürlichen Ausgang nehmen wir doch vom naiven Kunstschaffen, das instinktiv sein ästhetisches Wollen befriedigt. Wir denken es als reine Gefühlssache, nicht als verstandesmäßiges, seiner selbst und seiner Zwecke ebenso wie seiner Hemmungen und Negationen, seiner Wahl und seiner Abwehr oder seiner Gegenmaßregeln klar bewußtes, also berechnendes und reflexionsmäßiges. All dies kann es werden, aber erst in Perioden geschulter Überlegung, mannigfach gebrochener Verfeinerung. Wir werden es der spätrömischen Kunst unbedenklich zutrauen, der altägyptischen nur, wenn es sich tatsächlich beweisen ließe.

Und ähnlich steht es mit der Betonung des Kampfes gegen Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Daß mit dem ersten dieser Faktoren auch ein friedlicher Ausgleich, ein natürliches Einvernehmen möglich ist, haben wir oben bereits angedeutet. Das glückliche Gelingen des Kunstwerks erwarten wir gewiß auch eher in Fällen, wo Rohstoff und Technik nicht gerade widerstreben, sondern dem menschlichen Wollen, das sie wählt, bereits entgegenkommen, oder wo der „kunstschaffende Gedanke, der sein Gestaltungsgebiet erweitern, seine Bildungsfähigkeit steigern will", seinen unentbehrlichen Bundesgenossen verständnisinnig, nicht feindselig und tyrannisch gegenübertritt. Ob Rohstoff und Technik jemals eine „positiv schöpferische Rolle" zu übernehmen imstande sind, ohne Mitwirkung des Menschen und sein Wollen, wird mit Recht in Zweifel gezogen. Aber auch das Ringen mit der Materie kann als Liebeskampf verlaufen, an den jene Definition gewiß nicht gedacht hat, und dieser

setzt Anpassung von beiden Seiten voraus, „che l'un nell' altro si trasforma". „Nicht das Werkzeug, nicht die Technik ist dabei das Prius", sondern der Wille zum schöpferischen Tun. „Warum soll dies Verhältnis, das die gesamte Kunstgeschichte durchzieht, nicht auch für ihre Anfänge gelten?"[1])

Stellen wir uns mit Riegl diesen Anfängen naiven Kunstschaffens gegenüber und lassen uns die Mühe nicht verdrießen, der prinzipiellen Begründung seiner weiteren Ergebnisse nachzugehen. Auch er meint, die naturwissenschaftliche, oder spezieller physiologische Herleitung nicht entbehren zu können, wie der moderne Künstler Adolf Hildebrand in seinem Problem der Form. Durch dessen Gang habe auch ich mich bestimmen lassen, um ihn kritisch begleiten zu können und zugleich die Grenze zu bezeichnen, wo der eingeschlagene Weg, auf dem man ursprünglich den höchsten Triumph exakter Wissenschaft erwartete, zum Abwege wird und aufgegeben werden muß, wenn wir vorwärts wollen.[2])

„Die Kulturvölker des Altertums", so beginnt Riegl (S. 17) seine grundlegende Erörterung, „erblickten in den Außendingen nach Analogie der . . . eigenen menschlichen Natur (Anthropismus) stoffliche Individuen, zwar von verschiedener Größe, aber jedes . . . zu einer Einheit abgeschlossen." (Als bedenklich habe ich die Zusätze ausgeschieden, die von „fest zusammenhängenden Teilen" und von „untrennbarer" Einheit reden; denn diese Unterschiede entfallen vor aller näheren Prüfung und erfordern als Erfahrungen schon das Mitspiel des Intellekts, das Riegl gerade vermeiden will.) „Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Außendinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klaren, abgeschlossenen Einheit hin.[3])

1) Stilfragen S. 20 u. 24.

2) Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I—III Leipzig 1896—99, besonders Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Vergl. meine Leipziger Antrittsrede über das Wesen der architektonischen Schöpfung (8. Nov. 1893) und „über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde" (23. April 1896) in den Berichten der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Die ganze Durchführung meiner Kunstlehre habe ich, wie bekannt, schon seit Anfang der achtziger Jahre in Göttingen und dann in Breslau als Einleitung in die Kunstgeschichte vorgetragen.

3) Wir fragen wohl: wie kamen sie zu der Fähigkeit, ein eigenes Produkt als klar abgeschlossene Einheit hinzustellen, wenn sie nur unklar und verworren die Außendinge untereinander wahrnahmen?

„Zu allererst trachtete man, die individuelle Einheit der Dinge auf dem Wege der reinen sinnlichen Wahrnehmung, unter möglichstem Ausschluß jeglicher aus der Erfahrung stammenden Vorstellung zu erfassen. Denn solange es Voraussetzung war, daß die Außendinge von uns unabhängige Objekte sind, mußte jede Zuhilfenahme des objektiven Bewußtseins, als die Einheit des betrachteten Objektes störend, instinktiv vermieden werden.“ [1])

„Das Sinnesorgan nun, das wir am weitaus häufigsten gebrauchen, um von den Außendingen Notiz zu nehmen, ist das Auge. Dieses Organ zeigt uns aber die Dinge bloß als farbige Flächen und keineswegs als undurchdringliche stoffliche Individuen; gerade die optische Wahrnehmung ist es eben, die uns die Dinge der Außenwelt in chaotischer Vermengung erscheinen läßt.“

„Sichere Kunde von der geschlossenen individuellen Einheit einzelner Dinge besitzen wir durch den Tastsinn. Durch ihn allein verschaffen wir uns Kenntnis von der Undurchdringlichkeit der das stoffliche Individuum abschließenden Grenzen. Diese Grenzen sind die tastbaren Oberflächen der Dinge.[2]) Aber dasjenige, was wir unmittelbar tasten, sind nicht die ausgedehnten Flächen, sondern bloß einzelne Punkte.[3]) Erst indem sich die Wahrnehmung undurchdringlicher Punkte an einem und demselben stofflichen Individuum rasch nacheinander und nebeneinander wiederholt, gelangen wir zur Vorstellung der ausgedehnten Fläche mit ihren zwei Dimen-

1) Voraussetzung ist hierbei, es käme auf exakte Wiederholung der Wirklichkeit, völlig adäquate Nachahmung der Außendinge an. Die Sonderung der beiden Faktoren — Wahrnehmung und Vorstellung — stand aber, wenn sie überhaupt tatsächlich und nicht bloß logisch durchführbar ist, gewiß nicht so vor dem Bewußtsein jener Völker, daß eine Willensentscheidung möglich gewesen wäre. Wie aber sollen wir das Zustandekommen der Einheit und Abgeschlossenheit des Gebilds denken ohne Mitwirkung des Intellekts? Nennen wir nur den Stein, das Tier und den Baum als solche Objekte: wie verschieden ist die Einheit, die Abgeschlossenheit — bis zum festen Zusammenhang der Wurzeln mit dem Erdboden!

2) Die Undurchdringlichkeit merken wir durch Druck und Stoß. Dann erst gehen wir zur Feststellung der den Gegenstand abschließenden Grenzen über und fühlen vielleicht, daß es Flächen sind.

3) Das heißt, wenn wir mit einer Fingerspitze tasten! Das ist aber eine verfeinerte Art des Tastens, Einschränkung auf eine kleinste Fläche, die wir schließlich als Punkt, d. h. immer doch noch ausgedehnte kleinste Einheit — vorzustellen suchen. Dort setzt die mathematische Abstraktion in der Aussonderung des einfachsten Falles ein. Die „undurchdringlichen Punkte“ im folgenden Satz bestätigen unsre Interpretation dieser Stelle. Später kommt allerdings der elementar psychologische Ausdruck „punktuelle Reize“ vor (S. 19). Doch lassen wir die psychologischen Darlegungen auf sich beruhen.

sionen, der Höhe und Breite.[1]) Diese Vorstellung ist also nicht mehr durch eine unmittelbare Wahrnehmung des Tastsinns, sondern durch eine Kombination mehrerer solcher Wahrnehmungen gewonnen, die notwendigermaßen die Dazwischenkunft des subjektiven Denkprozesses voraussetzt. Im antiken Kunstschaffen muß daher seit seinen elementaren Anfängen ein innerer Gegensatz latent gewesen sein, in dem trotz der grundsätzlich gewollten objektiven Auffassung der Dinge eine subjektive Beimischung von Anbeginn nicht zu vermeiden war. Und in diesem latenten Gegensatze lag der Keim aller späteren Entwicklung."

„Damit war aber das unumgängliche Maß subjektiver Trübung der objektiven Individualität der stofflichen Außendinge für das älteste antike Kunstschaffen noch nicht erschöpft. Der Tastsinn ist wohl unentbehrlich, um uns von der Undurchdringlichkeit der Außendinge zu vergewissern, aber keineswegs, um uns auch von deren Ausdehnung zu unterrichten. In letzterer Hinsicht wird er vielmehr vom Gesichtssinn weitaus an Leistungsfähigkeit über-

---

1) Das Wichtigste an dieser Beobachtung ist die Tatsache, daß das zeitliche Element und das räumliche Element ineinandergreifen. Es ist successives Verfahren erforderlich, d. h. nacheinander, und räumliche Erstreckung des Substrats, d. h. nebeneinander. Was sich daraus ergibt, sind lokalisierte Bewegungsvorstellungen. Dazu kommt die Richtung dieses Verlaufes im Raum, d. h. die des Nebeneinander in der Horizontale oder in der Vertikale, die wir nach unserm Körper bestimmen, in der Länge (Breite) oder in der Höhe, nach links oder nach rechts, nach oben oder nach unten. So gelangen wir zu psychischen Synthesen, und dieser Ausdruck genügt auch wohl für die Kombination mehrerer solcher Wahrnehmungsergebnisse, die Riegl als Dazwischenkunft des Denkprozesses bezeichnet. Das Beiwort „subjektiv" können wir entbehren, denn diese psychische Synthese höherer Ordnung vollzieht sich naturnotwendig und hat objektive Gültigkeit für alle gleichorganisierten Wesen (Subjekte), wenn wir von „Sinnestäuschungen" absehen.

Mit der Anerkennung des psychischen und weiter des intellektuellen Faktors ist aber ein wichtiger Anhalt gewonnen, den Riegl merkwürdigerweise wieder fallen läßt. Der Beitrag des Subjektes ist ein selbstverständliches und unveräußerliches Ingrediens des menschlichen Kunstschaffens seit seinen elementaren Anfängen. Er ist naturnotwendig und normal, während wir mit der Bezeichnung subjektiv doch das willkürliche oder unwillkürliche Abweichen vom Normalen, als etwas nicht allgemein Gültiges, nicht objektiv Bindendes zu charakterisieren pflegen.

Es ist aber das Intellektuelle, das Geistige überhaupt, um das es sich handelt. Und hat man sich das klargemacht, so tritt die ganze Verschlungenheit des Umweges zutage, auf dem Riegl erst zu diesem uranfänglichen Faktor gelangt. Die Kunst ist eine Auseinandersetzung des Menschen (d. h. seiner leiblichen und psychischen oder geistigen Anlage) mit der Welt, in die er gestellt ward. Zu dieser Auseinandersetzung gehören immer zwei Pole: Subjekt und Objekt.

troffen. Das Auge vermittelt zwar nur Farbenreize, die nicht minder wie die Reize der Undurchdringlichkeit sich bloß auf einzelnen Punkten mitteilen; und die Vorstellung von Farbenflächen als vervielfältigten Punkten gewinnen wir genau auf dem gleichen Wege des Denkprozesses wie diejenige von den tastbaren Oberflächen. Aber das Auge vollzieht die Operation der Vervielfältigung der Einzelwahrnehmungen weit rascher als der Tastsinn, und daher ist es auch das Auge, dem wir unsere Vorstellung von Höhe und Breite der Dinge hauptsächlich verdanken. Es kommt infolgedessen zu einer neuerlichen Kombination von Wahrnehmungen im Bewußtsein des denkenden Beschauers: wo das Auge eine zusammenhängende Farbenfläche von einheitlichem Reiz wahrnimmt, dort taucht auf Grund der Erfahrung auch die Vorstellung von der tastbar undurchdringlichen Oberfläche einer abgeschlossenen stofflichen Individualität auf. Auf solchem Wege konnte es frühzeitig geschehen, daß die optische Wahrnehmung allein für genügend befunden wurde, um von der stofflichen Einheit eines Außendinges Gewißheit zu schaffen, ohne daß hierbei der Tastsinn zur unmittelbaren Zeugenschaft herangezogen werden mußte. Aber die wesentliche Vorbedingung hierbei blieb zunächst immer, daß die absolute Ebene eingehalten, die Ausdehnung auf die Dimensionen der Höhe und der Breite beschränkt blieb."[1])

„Dagegen muß die antike Kunst die Existenz der dritten Di-

1) In der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1902 S. 155 hat Riegl selbst zur Erklärung dieses Passus beigetragen. Dort heißt es: „alle Andeutungen von festen Dingen, die wir auf dem Umwege über den Gesichtssinn empfangen, sind schließlich Anweisungen auf die primitiven Erfahrungen des Tastsinns. Was also dem Natur- und Kunstwerk unter allen Umständen zukommt, seine Ausdehnung und Begrenzung, erfahren wir im Grunde doch nur durch den Tastsinn; ich habe daher diese Eigenschaften der Dinge die taktischen (tastbaren, von tangere) oder besser griechisch die haptischen genannt, im Gegensatze zu den optischen (sichtbaren) wie Farbe und Licht. Während die optischen Eigenschaften im Dunkel verschwinden, bleiben die tastbaren bestehen: Ausdehnung und Begrenzung sind also die objektiveren, Farbe und Licht die subjektiveren Eigenschaften, denn diese hängen in höherem Maße von den zufälligen Umständen ab, unter denen sich das betrachtende Subjekt befindet." — Da Licht und Farbe aber auch von zufälligen Umständen, unter denen sich das betrachtete Objekt befindet, abhängen (Tagesstunde, Wetter), so könnte man, genau der Definition Riegls folgend, die haptischen Eigenschaften nur als die stabileren, die optischen als die variablen oder transitorischen bezeichnen, oder die ersteren als konstitutive, die letzteren als accidentelle. Die Unterscheidung nach dem Grade der Objektivität oder Subjektivität wäre damit als überflüssig, zumal sie irreführend ist, abzulehnen.

mension — der Tiefe —, die wir für die Raumdimension im engeren Sinne anzusehen pflegen, von Anbeginn grundsätzlich verleugnet haben. Die Tiefe ist nicht allein mit keinem Sinne wahrnehmbar — das gleiche haben wir auch von den beiden Flächendimensionen geltend befunden —, sondern auch erst auf einem weit entwickelteren Wege des Denkprozesses zu begreifen als die Flächendimensionen. Das Auge verrät uns nur Ebenen; wir wissen zwar aus verkürzten Umrißlinien und aus Schatten auf Veränderung in der Tiefe zu schließen, aber nur an bekannten Objekten, bei deren Wahrnehmuug uns die Erfahrung zur Seite steht, während beim Anblicke unbekannter Objekte wir zunächst im unklaren bleiben, ob die wahrnehmbar krummen Umrisse und dunklen Farbenflecken nicht in einer Ebene liegen. Wiederum ist es der Tastsinn, der uns vom Vorhandensein von Tiefenveränderungen die erste sichere Kunde gibt, weil seine vielverzweigten Organe das Einsetzen der Prüfung auf verschiedenen Punkten zu gleicher Zeit ermöglichen; aber schon die Erkenntnis von Tiefenveränderungen an der Oberfläche und vollends diejenige des Zusammenschlusses in der vollen dreidimensionalen Rundform erfordert eine weit ausgiebigere Zuhilfenahme des Denkvermögens als die Konstruierung der Flächenvorstellung aus den Einzelwahrnehmungen punktueller Reize. Wenn also bereits ebene Flächen nicht mehr allein auf Grund sinnlicher Wahrnehmung, sondern nur unter Appell an die subjektive Reflexion aufgenommen werden können, so ist die Heranziehung der letzteren in noch weit höherem Maße bei der Aufnahme von gebogenen, gekrümmten Flächen notwendig."

Hier muß m. E. eine grundlegende Verbesserung einsetzen. Schon bei der obigen Besprechung der Rolle des Tastsinns wurde nur auf das Tasten mit den Fingerspitzen Rücksicht genommen und darauf der Fortschritt vom Punkt durch eine Reihe von Punkten zur Linie und von solchen Linien zur Fläche gebaut. Nun aber sagten wir schon von den beiden Dimensionen der Ebene, Höhe und Breite, daß sie zustande kommen, indem die Richtung im Verfolge der Punkte eine andere werde, einmal von unten nach oben oder umgekehrt, das andere Mal von links nach rechts oder umgekehrt. Dazu kommt nun aber notwendigerweise die dritte Möglichkeit der Richtung, nämlich die nach vorn oder nach hinten von uns aus; dies aber ist die dritte Dimension. Indessen jene ganze Konstruktion vom Einfachen zum Zusammengesetzten geht doch wohl von einer irrigen Voraussetzung aus: sie beruht auf einer Über-

tragung aus der mathematisch geschulten Naturwissenschaft auf die Psychologie und Physiologie, nimmt die Gültigkeit der sozusagen euklidischen Methode auch für diese Gebiete organischen und seelischen Lebens an. Nun aber tasten wir doch nicht ausschließlich nur mit einem Finger, sondern mit mehreren nebeneinander. Wir tasten mit einer Hand, die sich stellen und krümmen kann, die sich der ebenen wie der gebogenen Fläche adaptiert. Ja, wir tasten nicht mit einer Hand allein, sondern mit beiden Händen zugleich, und diese beiden Organe korrespondieren einander. Und dies Tasten mit dem paarigen Organ vollzieht sich viel unabsichtlicher und unmittelbarer als das Tasten mit einem Finger oder einer Reihe von Fingerspitzen zum Verfolg punktueller Reize in der Ebene. Im Vorwärtstasten erfassen wir die Körperhaftigkeit, und zwar ihre Dicke (Tiefe) mit den anderen Dimensionen zugleich. Da wir selbst dreidimensionaler Körper sind, können wir gar nicht umhin, die kubische Körperhaftigkeit der Dinge an unserm eigenen Leibe zu erfahren. Das Ganze ist auch hier vor den Teilen da.[1]) Unsere drei Dimensionen sind nichts als Differenzierungen, die sich allmählich klären und zum festen Schema ordnen. Vielleicht können wir sogar so weit gehen zu sagen: der Mensch bildet die krummflächigen Kombinationen der Merkmale für seine räumlich-körperliche Orientierung und für seine Vorstellung zuerst aus, weil er selbst gar keine Gelegenheit hat, andere Erfahrungen zu machen an sich selbst. Sein Körper bietet keine ebenen Flächen, keine sauber planimetrischen Figuren dar; es ist alles konvex oder konkav an ihm. Deshalb stellt der naive Mensch auch alle anderen Dinge so vor und lernt erst allmählich die abweichende Eigenschaft kristallinischer Körper mit regelmäßigen Ebenen in ihrer ganzen Verschiedenheit verstehen. Die gerade Linie vollends und der Punkt sind Ideale, die nach langer Auslese und Berichtigung des Intellekts zustande kommen. Sind nicht schon sie Errungenschaften des Kunstwollens, des so und nicht anders Habenwollens?[2]) — wenigstens überall, wo wir sie darstellen.

Die Hände, mit ihren korrespondierenden Innenflächen und

1) „Die reine aprioristische und ebenso die konkrete Vorstellung des Raumes involviert die Annahme einer Ausdehnung nach allen Dimensionen; die Reduktion derselben auf drei ist eine reine Abstraktion des Verstandes.“ Aubert, Physiol. Studien über die Orientierung. Tübingen 1888. Vgl. Beiträge zur Ästh. d. bild. Künste I, p. 34.

2) Vgl. Das Wesen der architektonischen Schöpfung S. 12.

Fingerreihen, sitzen in relativer Drehbarkeit am Gelenk des Armes, die Arme wieder in beschränkter Beweglichkeit am Rumpfe. Aus dieser besonderen Anlage folgt schon die Inklination zu kubischer Auffassung und Behandlung alles Tastbaren. Dazu kommt aber noch eins hinzu: wir tasten nicht allein mit den Händen unter Beihilfe der vorgestreckten oder seitlich ausgebreiteten Arme, sondern auch mit unseren Füßen. Dies geschieht nicht so sehr mit den Zehen allein, als vielmehr mit den ganzen Fußsohlen, mit denen wir unsere Standfläche auf dem Boden kontrollieren. Und wir tasten mit unseren Füßen, von den Zehenspitzen bis zur Ferse, in mannigfaltiger Kombination der paarigen, in der Richtung wieder korrespondierenden Stellen, auf dem Boden, was da ist, indem wir gehen, d. h. Ortsbewegung in einer Richtung vollziehen. Die Richtung unseres Ganges liegt wieder, dem Bau unseres Körpers entsprechend, nach vorwärts, also in der Tiefenachse,[1]) Rückschritt ist ihr bewußtes Gegenteil und Seitwärtsschreiten eine Reihe von Modifikationen mehr oder minder erzwungener Art, also gewollte Anpassung an Ausnahmebedingungen. In unserer natürlichen Ortsbewegung erleben wir die Tiefenrichtung und postulieren darnach ihre Möglichkeit überall, wo sie nicht ausdrücklich abgeschnitten ist, ja selbst der Scheidewand zum Trotz. Aus unserer Körperbewegung erwächst das Grundkapital unserer Raumvorstellungen im Verkehr mit den Dingen.

Alois Riegl gelangt auf seinem Deduktionswege zu folgendem Ergebnis: „Die Kunst des Altertums, die auf möglichst objektive Wiedergabe der stofflichen Individuen ausgegangen ist, muß infolgedessen die Wiedergabe des Raumes als einer Negation der Stofflichkeit und Individualität nach Möglichkeit vermieden haben: nicht als ob man sich schon damals klar bewußt gewesen wäre, daß der Raum bloß eine Anschauungsform des menschlichen Verstandes ist, sondern weil man sich schon durch das naive Bestreben nach reinem Erfassen der sinnfälligen Stofflichkeit instinktiv auf möglichste Einengung der räumlichen Erscheinung hingedrängt gefühlt haben muß. Von den drei Raumdimensionen in weiterem Sinne sind aber die zwei Flächen- oder Ebendimensionen der Höhe und Breite (Umriß, Silhouette) unentbehrlich, um überhaupt zur Vorstellung einer stofflichen Individualität zu gelangen;[2]) sie werden daher von der

1) Wert der Dimensionen S. 48 f., vgl. 55 f.

2) Wie schon der Zusatz „Umriß, Silhouette“ beweist, schiebt sich hier unwillkürlich die Flächendarstellung unter, die schon auf die dritte Dimension verzichtet.

antiken Kunst vom Anbeginn zugelassen. Die Tiefendimension hingegen erscheint hierfür nicht unbedingt notwendig, und da sie überdies den klaren Eindruck stofflicher Individualität zu trüben geeignet ist,[1]) wird sie von der antiken Kunst zunächst nach Möglichkeit unterdrückt.

Die antiken Kulturvölker haben also die Aufgabe der bildenden dahin aufgefaßt,[2]) die Dinge als individuelle stoffliche Erscheinungen nicht im Raume (worunter von nun an stets der Tiefraum verstanden sein soll), sondern in der Ebene hinzustellen."

Wenn Alois Riegl in seinem großen Werke von 1901 von den antiken Kulturvölkern aussagt, sie haben in ihrer bildenden Kunst die Dinge als individuelle stoffliche Erscheinungen nicht im Raume, sondern in der Ebene hingestellt, so erinnern wir wohl mit Recht daran, daß er in seinen Stilfragen 1893 die andere und meines Erachtens richtige Überzeugung ausgesprochen hatte:

„Wir werden schon a priori das plastische Kunstschaffen als das ältere, primitivere, das in der Fläche bildende als das jüngere, raffiniertere bezeichnen dürfen. Etwa ein Tier in feuchtem Ton schlecht und recht nachzumodellieren, dazu bedurfte es keiner höheren Betätigung des menschlichen Witzes, da das Vorbild in der Natur vorlag. Als es sich aber zum erstenmal darum handelte, dasselbe Tier auf eine gegebene Fläche zu zeichnen, zu ritzen, zu malen, bedurfte es einer geradezu schöpferischen Tat. Denn nicht der vorbildlich vorhandene Körper wurde in diesem Falle nachgebildet, sondern die Silhouette, die Umrißlinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden mußte." —

Zur Vorstellung einer stofflichen Individualität dagegen gehört die dritte Dimension als integrierender Bestandteil, sowohl der ursprünglichen Natur dieser Vorstellung nach, die wir nur auf Grund unseres eigenen Körpers gewinnen und ausbilden können, wie in begrifflicher Abstraktion. Im Augenschein für sich werden die beiden Flächendimensionen zum Surrogat der dritten, und als solche unentbehrlich. Die ebenflächige Darstellung aber ist nur für den einen Sinn, das Auge, verständlich, für den Tastsinn überhaupt nicht vorhanden. Die Vorstellung wird auf Grund zweidimensionaler Anregungen des Bildes nur durch die Erfahrungen des Tastsinnes ergänzt.

1) Auch hier wird nur an die zweidimensionale Darstellung der Gegenstände für das Auge gedacht. Den klaren Eindruck trüben können sie nur in der flächenhaften Wiedergabe.

2) Wie weit dies Verfahren bewußt als „Aufgabe der bildenden Kunst" erfaßt worden sei, lassen wir besser dahingestellt. Es kommt vielmehr alles auf den Erweis des tatsächlichen Verfahrens aus den Denkmälern an, und diese Prüfung des Kunstwollens hat jede Voreingenommenheit doktrinärer Art fernzuhalten.

Aber „die Natur blieb für die Kunstformen auch dann noch vorbildlich, als dieselben die Tiefendimension preisgegeben und die in der Wirklichkeit nicht existierende umgrenzende Linie zum Elemente ihrer Darstellung gemacht hatten“ (S. 1 und 2).

Denselben Gang der Entwicklung bestätigen aber auch die erhaltenen Zeugen der frühesten menschlichen Kunsttätigkeit, die bisher gefunden worden sind, in den Höhlen der Dordogne. „Die unmittelbare Reproduktion der Naturwesen in ihrer vollen körperlichen Erscheinung steht hiernach im Anfange alles Kunstschaffens: die ältesten Kunstwerke sind plastischer Natur — d. h. volles Rundwerk. — Da man die Naturwesen jedoch immer von einer Seite sieht, lernt man sich mit dem Relief begnügen, das eben nur so viel vom plastischen Scheine wiedergibt, als das menschliche Auge braucht. So gewöhnt man sich an die Darstellung in einer Fläche und gelangt zum Begriff der Umrißlinie. Endlich verzichtete man auf den plastischen Schein vollständig und ersetzte denselben durch die Modellierung mittels der Zeichnung“ (S. 19 f. 29).

Gehen wir von diesen Anschauungen aus, die immer auch die unsrigen gewesen sind, wenn wir sie auch anders, nämlich aus der Organisation des Menschen selber herzuleiten versucht haben, so erscheint die oben durchverfolgte Deduktion in dem neuen Buche Riegls als eine keineswegs glückliche Verbesserung, die dem ausgesprochenen Ergebnis seiner Beobachtungen über die Rolle der Ebene in der antiken Kunst nachträglich angepaßt wurde. Es wird alles darauf ankommen, festzustellen, wie weit dieses Ergebnis zu Recht besteht und einer wissenschaftlich befriedigenden Analyse der Kunstwerke selber verdankt wird.

II.

KRITIK DER ERSTEN BEISPIELE RIEGLS

Damit wir in der richtigen Auffassung des Endergebnisses ganz sicher gehen, mag hier noch die zusammenfassende Stelle angeführt werden, in der Riegl die erste Hauptphase in der Entwicklung der bildenden Künste des Altertums charakterisiert:

„Größte Strenge der rein sinnlichen Auffassung von der stofflichen Individualität der Dinge und infolgedessen möglichste Annäherung der stofflichen Erscheinung des Kunstwerkes an die Ebene. Diese Ebene ist nicht die optische, die uns das Auge bei einiger Entfernung von den Dingen vortäuscht, sondern die haptische, die uns die Wahrnehmungen des Tastsinnes suggerieren, denn von der Gewißheit der tastbaren Undurchdringlichkeit hängt auf dieser Stufe der Entwicklung auch die Überzeugung von der stofflichen Individualität ab. Vom optischen Standpunkt betrachtet, ist diese Ebene diejenige, die das Auge dann wahrnimmt, wenn es an die Oberfläche eines Dinges so nahe heranrückt, daß alle Umrisse und namentlich alle Schatten, durch welche sich eine Tiefenveränderung verraten könnte, verschwinden. Die Auffassung von den Dingen, die dieses erste Stadium des antiken Kunstwollens kennzeichnet, ist somit eine haptische und, soweit sie notgedrungen bis zu einem gewissen Grade auch eine optische sein muß, eine nahsichtige; sie findet sich verhältnismäßig am reinsten in der altägyptischen Kunst zum Ausdruck gebracht."

Bei dem bestimmenden Übergewicht, das darnach den tastbaren Eigenschaften der Dinge eingeräumt wird, würden wir infolge einer rein sinnlichen Auffassung der Dinge nach ihrer stofflichen Individualität gewiß eine möglichste Annäherung der stofflichen Erscheinung des Kunstwerks an die Körperlichkeit selbst und nicht an einen Teil derselben, die Ebene, erwarten. Doch folgen wir der angewandten Methode zur Feststellung des Kunstwollens aus den Denkmälern, wenigstens an einigen Beispielen nach.

Das Architekturideal der Altägypter wäre darnach in der Py-

ramide zum reinsten Ausdruck gelangt. „Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets bloß die einheitliche Ebene des gleichschenkligen Dreiecks, dessen scharf abschließende Seiten in keiner Weise an den Tiefenanschluß dahinter gemahnen.“ Damit wird dem Betrachter ein bestimmter Standpunkt angewiesen, den er jeder der vier Seiten gegenüber einnehmen soll. Dort festgebannt, gewahrt sein Auge allerdings nur die einheitliche Ebene des Dreiecks. Aber es gewahrt an dieser Ebene noch eine besondere Eigenschaft, nämlich die Stellung oder Lage zu dem aufrechtstehenden Beschauer. Diese Ebene steht nicht als senkrechte Wand ihm gegenüber. In diesem Falle paßte die Beschreibung auf einen Würfel, aber nicht auf die Pyramide. Ihre Eigentümlichkeit besteht gerade darin, daß die vier Ebenen sich gegeneinander neigen: von der Basis vor dem Menschen bis zur Spitze hinauf weicht auch das Dreieck, das soeben gesehen wird, zurück, und wird so, gegen den Himmel gekehrt, zum Lichtfänger, der bei seiner kolossalen Höhe wohl auch Abstufung der Helligkeit aufweisen dürfte, und zwar von oben nach unten, wie die Fläche sich ausbreitet. Doch darauf soll es nicht ankommen; nur die scharf abschließenden Seiten des Dreiecks geben in der schrägen Lage der Ebene zwischen Gipfel und Hypotenuse schon durch ihren Verlauf die Richtung von vorn nach hinten, vom Beschauer weg bis zu einem bestimmten Abstand, den die Spitze bezeichnet. Sie gemahnen also doch, was Riegl leugnet, an den Tiefenanschluß dahinter. Nur fällt diese Tiefenerstreckung mit der Höhenrichtung zusammen. Endlich aber ist der angewiesene Standpunkt gerade vor solcher rückwärts geneigten Dreiecksebene doch nicht der einzige, den wir einnehmen können. Je weniger wir aufgelegt sind, uns wie ausschließliche Augengeschöpfe mit einer Ansicht zu begnügen, desto freieren Gebrauch werden wir von dem Wechsel des Standpunktes machen, um die stoffliche Individualität des Dinges da möglichst allseitig zu erfassen. Da führt uns unsere Ortsbewegung notwendig auch vor die scharfe Ecke, wo zwei solcher Dreiecksebenen aneinanderstoßen, und die Flucht dieser schrägen Flächen nach hinten und nach oben gibt uns vollends Aufschluß über die Distanz zwischen Basis und Spitze, nicht nur der Höhen-, sondern auch der Tiefenerstreckung nach. Wiederholen wir dies auf allen übrigen Seiten, so steht für uns die Tatsache fest: das Ding da mit seinen vier Ebenen ist ein Körper. Alle Seiten weichen nach oben zurück bis zum Höhenlot, das von dem Gipfel

bis auf die Horizontalebene des Erdbodens gefällt wird. Schätzen wir dann noch die Regelmäßigkeit der kristallinischen Gesamtform ein, wie sich gebührt, die Schärfe ihrer Grenzen, die Abwesenheit alles Schmuckes, so geht uns der Wert des reinen abstrakten stereometrischen Gebildes auf. Nun erst stimmen wir bei: „die stoffliche Individualität im strengsten altorientalischen Sinne konnte kaum einen vollendeteren Ausdruck finden." Riegls Analyse freilich hat sich die Hauptsache, die Körperhaftigkeit und die Höhenrichtung im Verhältnis zur Breitenausdehnung unten, von der Fußebene bis zum Gipfelpunkt, entgehen lassen.

Die Pyramide wäre zweifellos als massives Gebilde zur Körperbildnerin, und zwar zur Tektonik, nicht zur Architektur zu rechnen, wenn sie nicht doch Raumgebilde in ihrem Innern einschlösse. Die Grabkammer für die Mumie und vollends das Wohngemach für die Seele des abgeschiedenen Königs sind freilich eng und klein im Vergleich zum Äußeren, das sie birgt; aber sie sind doch der Kern des Ganzen. Ebendiese Raumbildung unterscheidet die Pyramide von dem rein tektonischen Körper, dem Obelisken, dem abstrakten Mal an sich. Ganz anders muß sich dagegen die Raumbildung ausdehnen, wo es sich um Bauten handelt, „die nicht den Toten, sondern den bewegungsfrohen Lebenden gewidmet sind". Schon die „Pyramidenstutzform des altägyptischen Wohnhauses" verkündet in dem Mangel der zusammenfassenden Spitze die andersartige Natur dieses Gesamtkörpers. Es ist die Fassung eines Kollektivums, müssen wir gegen Riegl betonen, der auch hier nur „die schattenlosen, ungegliederten Flächen" der Umfassungsmauern von außen betrachtet, aber nichtsdestoweniger von der „kristallinischen Form des Äußeren" redet, also nicht nur die Ebenen, sondern auch den daraus zusammengesetzten Körper anerkennen muß. „Was sich hinter den fensterlosen kurzen Mauern an Raum verbirgt, verrät sich in keiner Weise dem von außen Blickenden." Gewiß, volle Abgeschlossenheit nach außen, Abfangung des Andringenden, ob der neugierigen Augen oder der habgierigen Hände, durch die aufgeschichteten schräg abgleitenden Wände. Aber hat nicht auch der von innen blickende Bewohner sein Recht, und doch wohl ein höheres an diesem Kunstwerk? Und waren es nicht „die bewegungsfrohen Lebenden", denen der Bau gewidmet sein sollte, d. h. eine Mehrzahl, die nicht still sitzen oder liegen wie der tote Monarch, sondern sich am Tage hin und her bewegen, Spielraum mit Luft und Licht von der Behausung verlangen, die sie umschließt?

Wir werden mißtrauisch gegen die angebliche „Raumscheu" der alten Ägypter, wenn uns nicht einmal ein Blick in ihr Hauswesen gegönnt wird, und lassen dies Vorurteil lieber hinter uns, wenn wir die Schwelle der Tempelanlagen betreten. Geradezu ein logischer Fehler dient der Absicht, uns dieses Kunstprinzip zu erweisen, in dem Satze: „zunächst wurde der vom Gebrauchszwecke geforderte Raum in eine Reihe dunkler Kammern zersplittert, in deren Enge ein künstlerischer Raumeindruck ohnehin nicht aufkommen konnte." Denn wo ist der vom Gebrauchszweck geforderte Raum anders zu fassen als in den vorhandenen Kammern? Von einem vorher existierenden Ganzen weiß doch der Ägypter nichts, der in diese Flucht von Kammern tritt, die eben genau so vom Zwecke des Tempelbaues gefordert wurden, mögen wir das Gebrauchszweck nennen oder mit einem höheren Ausdruck künstlerischer Art charakterisieren. Jedenfalls aber vermag der unentrinnbare Raumeindruck in der Enge dunkler Kammern ebensowohl künstlerisch zu sein, wie bei größerer Raumweite, die hier stillschweigend als allein berechtigt angenommen wird. Nach dieser allzubequemen Eliminierung des inneren Raumgebildes muß ohnehin das Vorhandensein von großen Räumen davor oder daneben anerkannt werden. Diese offenen Höfe sollen wir jedoch ebenfalls nicht als Raumgebilde auffassen, weil ihnen „mit dem Abschlusse nach oben die volle Innenräumlichkeit fehlte", indem wir also abermals einen ganz fremden Begriff, nämlich den vom völlig abgeschlossenen Innenraum, zulassen müßten, auf den es hier gar nicht ankommt. Wir anerkennen auch diese Höfe unter freiem Himmel ebenso wie die Sphinxalleen als Raumbildungen der Architektur und erblicken auch in der weiteren Durchgliederung vor den Umfassungsmauern kein Hindernis, uns im Innern eines solchen Raumes zu fühlen. Wenn „den die Seiten abschließenden Wandflächen Säulenreihen (d. h. isolierte Formgebilde) vorgesetzt sind", so mag dies geschehen sein, wie Riegl sie erklärt, „um den optischen Flächeneindruck der Wand dahinter zu brechen und dafür tastbare Einzelformen dem Beschauer vor Augen zu rücken." Diese Vorliebe für nicht allein vor Augen tretende, sondern in diesem Fall auch berührbare und umgehbare Körper, begrüßen wir nur als Bestätigung unserer ausgesprochenen Ansicht von der Körperhaftigkeit der Pyramiden, denen wir die Pylonen am Eingang und die Sphinxreihen am Wege des durchschreitenden Besuchers anfügen dürfen. Wir fassen sogar die abschließenden Wandflächen hinter den Säulenreihen nicht bloß

als optische Flächeneindrücke, sondern als haptische, leibhaftig tastbare Ebenen, wenn uns nur die Raumdistanz nicht geleugnet wird, die der Ägypter, vom vorgeschriebenen Wege seitwärts abweichend, zurücklegen mußte, sowie es ihm darauf ankam, seinem Tastvergnügen nachzugehen.

Desto entschiedener müssen wir ebendeshalb Einspruch erheben, wenn Riegl uns die vollständig geschlossenen großen Säle mit fester Decke in den Tempelbauten von Karnak zuerst als gänzlich leere Räume sehen läßt, was sie doch niemals waren. Es geschieht auch nur, um uns zu beweisen, die Innenräume hätten mit ihren weiten, vom Auge entfernten und daher optisch wirkenden Flächen der vier Wände, der Decke und des Fußbodens dem Ägypter das höchste Unbehagen verursachen müssen. Das wissen wir nicht, denn solche Raumeindrücke gab es gar nicht. Wir kommen durch das Herbeiziehen dieser andersartigen Vorstellung nur ganz verkehrt in das Raumgebilde hinein, das wirklich dastand. Die Säle sind also nicht deshalb erst „mit einem Walde deckenstützender Säulen in nahen Abständen derart dicht angefüllt, daß alle jene Flächen, die im räumlichen Sinne hätten wirken können, zerschnitten und zerstückelt wurden", sondern der Sachverhalt liegt gerade umgekehrt. Nicht „der Eindruck des Raumes ward trotz der beträchtlichen Ausdehnung zurückgedrängt, ja vernichtet, und dafür der Eindruck der Einzelformen (Säulen) dem Auge aufgedrängt", sondern für den „bewegungsfrohen Lebenden" sind die kolossalen Säulen von gewaltiger Dicke durchaus das Prius des Eindruckes. Ihre dichten Reihen, zwischen denen er freilich überall entlang gehen kann, gewinnen beim Durchblick im Schreiten durch Verschiebung und Überschneidung erst recht an Körperwucht. Ein Körpergedränge und -geschiebe bewegt sich vor dem Menschen her oder auf ihn zu, obgleich er überall dazwischen hin und daran vorbei kann, so daß der Ausdruck „ein Wald von Säulen" sich ungerufen einstellt, wenn man auch den Wald vor Stämmen nicht zu sehen braucht. An diesen Körpergebilden müssen wir das eigentümliche Kunstwollen des Ägypters zu fassen suchen, selbst im abgeschlossenen Innenraum, dessen Begrenzung nach außen in diesem Gedränge von Einzelkörpern gar nicht in Betracht kommt. Wenn wir dann Riegl vollkommen beistimmen, daß an den geböschten Außenflächen der Umfassungswände solches Tempelsaales „absolut jede Erinnerung an das Innere unterdrückt ist", so fragen wir doch billigerweise, warum dies Innere nicht auch am ägyptischen Wohn-

bau ebenso unabhängige Betrachtung verdiente wie beim Tempel. Es fehlt in beiden Fällen, ja in allen Beispielen bisher die Verwertung des menschlichen Subjekts mit seiner Ortsbewegung, das ein architektonisches Kunstwerk umwandernd oder durchwandelnd an sich erlebt. Wie soll denn anders das Ergebnis gewonnen werden: „nach außen steht der ägyptische Tempel mit seinen ungegliederten Mauern da wie eine tastbare Einheit in der Welt", d. h. doch wie ein Körpervolumen? — „im Innern zerfällt er in Mikrokosmen, die wieder ihrerseits mit Einzelformen ausgefüllt sind", d. h. doch in Raumgebilde, und seien diese auch nichts als Säulenbehälter, die nur so viel Zwischenraum gewähren, als zum vollen künstlerischen Genuß dieser Körpergebilde, die, obendrein noch mit Bilderschrift bedeckt, ringsum gelesen sein wollen, nun einmal erforderlich bleibt. Dabei sehen wir vom großen vorgeschriebenen Wege durch die ganze Anlage hin, d. h. von der Richtungsachse der psychagogischen Veranstaltung noch vorerst ab. Ihrer Bedeutung ist schon Gottfried Semper mit dem Namen „Prozessionstempel" gerecht geworden.[1])

Demgemäß läßt sich Riegls Charakteristik des hellenischen Tempels so umstellen: „Das griechische Säulenhaus unterscheidet sich schon äußerlich dadurch vom ägyptischen Tempel, daß es trotz der in seinem Innern enthaltenen, allerdings beschränkten Mehrzahl von Räumen eine leicht überschaubare, wenn auch nicht streng zentralisierte Einheit bildet. Es ist, wie das Satteldach mit den Dreieckgiebeln vorn und hinten, die oblonge Gesamtform, in der sich (an den Flanken, nicht an der streng zentralisierten Front) die Existenz eines der Bewegung des Menschen eingeräumten Innern nach außen verrät. Seine einzelnen Seiten sind zwar im ganzen immer noch Ebenen, aber im einzelnen nicht mehr ungegliederte tastbare Flächen, sondern in die Formenreihen der Säulenportiken aufgelöst. In den Säulenportiken begegnen wir den ersten Anerkennungen der Tiefe, des Schattens und des Raumes an den

---

1) Riegls neuerliche Charakteristik B. z. A. Z. 1902 S. 154: „Der altägyptische Tempel gibt sich als ein Gebäude und weist dem Beschauer eine ungeteilte ebene Wand: er zeigt sich also abgeschlossen in der Höhe und Breite, nicht aber nach der Tiefe; und er bleibt ohne alle Gliederung in Teile", hält sich eben nur an die eine Seite. „Der altägyptische Tempelsaal ist . . . in lauter schmale Korridore zerschnitten", enthält denselben Fehler: an Stelle des ästhetischen Eindrucks tritt die genetische Beschreibung aus dem Grundriß. Der Vergleich mit Korridoren ist unglücklich.

Dingen, in noch beschränktem Ausdruck, wobei aber das Auge sofort an der geschlossenen Cellawand seinen Halt findet, wie an der ebenen Grundfläche eines Reliefs." Tritt aber der Besucher selbst zwischen die Säulenreihen, so erlebt er doch an diesen Marmorstämmen das nämliche Gefühl der Körperlichkeit in unmittelbarer greifbarer Nähe, wie im ägyptischen Säulensaal, nur frei von dem Gedränge und Geschiebe der vielfachen Reihen hintereinander. Diese Beziehung auf Nahsicht darf nicht fehlen. Dann erst kommen wir zum Genuß der Langseiten beim Umwandeln des Ganzen außerhalb. „Will das Auge die Säulen in ihrem gewollten Verhältnisse als Teilglieder eines harmonischen Ganzen genießen, so muß es in einiger Entfernung von den Teilflächen abrücken, woraus sich ergibt, daß die Aufnahme des griechischen Tempels (doch nicht etwa ausschließlich!) aus jener der Normalsicht entsprechenden mäßigen Entfernung zu erfolgen hat, in welcher haptische Klarheit des Details und optische Übersicht über das Ganze in gleichem Maße zur Geltung gelangen können."

Durchaus irreführend aber ist die Behauptung: auf Schaffung von Innenräumen seien auch die Griechen der klassischen Zeit noch keineswegs ausgegangen; „der einzige größere Raum im Tempelinnern, die Cella, wurde durch die Hypäthralität auf die Entwicklungsstufe des ägyptischen Hofes zurückgedrängt." Zweifellos hat die Cella ihren Ursprung im Tempelhof, als geheiligtem Innenbezirk unter freiem Himmel, und konnte erst bei Beschränkung oder Verlegung des Brandopfers sich in das überdachte Zelt verwandeln, das, in Holz oder Stein, gewiß die mannigfachsten Übergangsformen bewahrte. Wer aber den ästhetischen Wert dieses Raumgebildes im Innern als integrierenden Teil des Kunstwollens begreifen will — und das ist er unbedingt —, der darf diese Übergänge zwischen Binnenhof und bedachter Cella nicht auseinanderschneiden, einem fremdartigen Begriff des völlig (auch nach oben) geschlossenen Innenraums zuliebe. Auch hier liegt das letzte Ziel der Prozession vor dem Götterbilde in der Cella, mag auch der größte Teil des Festzuges draußen bleiben, die Menge des Volks das Heiligtum rings umstellen. Dann wirken die aufrechten Einzelglieder ringsum, ob Holzpfähle oder Marmorsäulen, in ihrer ursprünglichen Funktion als Wahrzeichen an der Grenze des geheiligten Grundes, und machen sich geltend als „greifbar materielle und als solche unmittelbar sinnlich wirkende" Körper, die auch Druck und Stoß der Andringenden widerstehen. Jene rein optische Auffassung des

Formenspiels in Licht und Schatten ist eine spätere, gewiß langsam genug entwickelte, deren allmählichen Fortschritt die Formensprache der plastischen Einzelbildung erkennen läßt. So angesehen, darf die Frage offen bleiben, ob die Reihen von Einzelgliedern am Äußern nicht zunächst sich eher wie eine Herauskehrung der Säulen des ägyptischen Tempelsaals oder Hofes nach außen, d. h. wie eine rein körperlich für Tastbarkeit und Nahsicht berechnete Grenzscheide darstellten, ob nicht die Behauptung Riegls: „der griechische Tempel sei ein Gebäude und zeige noch immer im ganzen eine ebene Wand, die aber nun schon in eine Reihe von Formen (Peripteros) aufgelöst ist," — eine fortgeschrittene Phase der Entwicklung charakterisiert, und zwar besonders mit dem Zusatz: „als Ganzes ist er noch in Höhe und Breite abgeschlossen, in den Teilen (Säulen) aber schon nach der Tiefe," wenn hiermit die Reliefauffassung dieser Außenseiten gemeint ist, wie oben im Genuß bei normalsichtiger Entfernung.

Daß unter den Diadochen ein entschiedener Fortschritt in der Ausbildung von „monumentalen" Innenräumen geschehen ist, wird man kaum bezweifeln. Kühner klingt die Versicherung: „Die monumentale Bauform der hellenistischen Zeit ist die einfache Rotunde. Auch sie ist noch immer ein Gebäude, aber sie ist nun als Ganzes auch nach der Tiefe abgeschlossen und darin ganz unorientalisch (vergl. aber die Pyramide als Körper im Raum!). Hingegen ist sie wiederum ohne alle Gliederung in geformte Teile, und in dieser Hinsicht zum Orientalismus zurückgewandt." „Erst der hellenistische Zentralbau gewährt dem Innenraum Eingang, aber in einer Weise, die die tastbar isolierte Außenform der Rotunde auch im unfaßbaren leeren Innenraum noch deutlich durchfühlen läßt." Wir geben diese Stellen zum Verfolg des Gedankenganges wieder, gehen aber von den unsichern Beispielen, die archäologische Streitfragen heraufbeschwören, zu einem letzten erhaltenen Denkmal über, das allerdings auch zu Zweifeln Anlaß geben mag, aber als Abschluß der verfolgten Reihe besonders geeignet scheint, die weiteren Wege zu weisen.

„Den ältesten erhaltenen, völlig geschlossenen Innenraum von wahrhaft bedeutenden Dimensionen und offenbar künstlerischen Absichten birgt das Pantheon in Rom." Zunächst das Äußere: „Abgesehen von dem angelehnten Giebelportikus, stellt es eine reine Rotunde dar, die wenigstens für den fernsichtigen Anblick ein absolut symmetrisches Flächenbild ergibt. Die zentrale tastbare

Formeinheit ist somit noch immer als oberstes Kunstziel festgehalten; alle kristallinische Brechung in klargesonderte, ebene Außenflächen erscheint aufgehoben. An die Stelle der absolut ruhigen Ebene (des ägyptischen Kunstideals) ist die ruhelose, tiefensuchende Kurve, an Stelle der (am griechischen Säulenhaus beobachteten) Außengliederung in Teilformen das unterschiedlose Aufgehen aller denkbaren Teilchen in die Form des Ganzen gesetzt. Das fensterlose Pantheon steht darin noch auf gemeinantikem Boden, daß es ein zu klarer Einheit geformtes, in feste Grenzen gefaßtes stoffliches Individuum sein will. Mit seinem Streben nach unendlicher Tiefenänderung innerhalb seiner festen Grenzen bezeichnet es den extremen Gegensatz zum altägyptischen Stil; mit seiner unbedingten Beugung aller möglichen Teile unter die absolute Einheit des Ganzen tritt es andrerseits in Gegensatz zur griechisch-klassischen Kunst und nähert sich damit abermals dem altägyptischen Stil, der ebenfalls bloß gliederlose Außenflächen gekannt hat."

Diese Charakteristik des Äußern läßt einen Bestandteil unbenutzt, das Kuppeldach, das, wie immer es auch ursprünglich bekleidet gewesen, die Auffassung des Ganzen als eines isolierten Körpers erst zwingend vollendet, so daß dieser Eindruck, wie bei der Pyramide, alle übrigen überwiegt. Damit haben wir aber eine saubere Herausschälung des Zentralbaues, die dem Originalzustand kaum entsprechen kann, da er als Hauptsaal der Thermen des Agrippa eben einem größeren Komplex von Räumen angehörte. Es fragt sich andrerseits, ob wir von der Vorhalle, selbst wenn ihre jetzige Gestalt nachhadrianischen Ursprungs ist, so völlig absehen dürfen, wie es Riegl beliebt. Der Giebelportikus ist freilich „keine Komposition der Rotunde mit dem oblongen Säulenhaus", besonders nicht im Sinne einer innern Raumkomposition; aber er bedeutet doch „wesentlich nur als Bereicherung des Portals" immer einen integrierenden Bestandteil des Äußern, das bei Feststellung des Kunstwollens der Zeit, die ihn errichtet hat, nicht außer Betracht bleiben darf. Schließt sich im Innern dieser Vorhalle auch die dreischiffige Anlage, mit tonnengewölbter Erhebung des mittleren Ganges über den flachgedeckten Abseiten, an die Richtungsachse des Eintritts in den Zentralbau an, so ist doch der Eindruck des Äußern ganz anders geartet. Die Giebelfront erscheint nicht wie der Pronaos zur Cella gerichtet, sondern quer vorgelegt, eben wie ein breiter Portikus, und weist in dieser seitlichen Richtung seiner Säulenreihen weiter nach rechts und links. Der Dreieckgiebel und

seine Wiederholung am Baukörper dahinter zentralisiert diese Breitenausdehnung über dem geraden Gebälk; beide Spitzen lenken den Blick zur Höhe gegen die Kuppel und auf die Mitte der Kalotte, wo wir die Gipfelung erwarten. Da hier die Rundöffnung den Scheitel abschneidet, errichten wir selbst in Gedanken die Vertikalachse im Zentrum oder fällen vom Höhepunkt das Lot durch die Öffnung auf den Mittelpunkt der Kreisfläche des Bodens. Erst damit vollendet sich die adäquate Auffassung des Gesamtkörpers, wie bei einem kristallinischen Gebilde.

Unterhalb des zusammenfassenden Gebälks der Vorhalle vollziehen wir dagegen, dieser Mittelachse der Symmetrie gemäß, die Diremtion nach beiden Seiten. Neben der Säulenreihe vorn erwarten wir einen weitern Zusammenhang, anstoßende, wenn auch weiter zurücktretende Ebenen, aus deren Mitte die Reliefebene der Tempelfront als Hauptstück hervorragt. Hier verdeckten den Zentralbau doch wohl Umfassungsmauern des Gebäudekomplexes, zu dem die Rotunde mit ihrer Eingangshalle als Hauptportal gehörte. Schmuckwände in minder starker Reliefanschauung sollten ihr als Folie gedient haben. Und diese Vermutung wird noch unterstützt durch den Anblick alter Abbildungen, die in den Interkolumnien übermannshohe Schranken zeigen, — wie man meint, eine spätrömische Zutat; aber auch ein unverkennbares Wahrzeichen der gewollten Flächenauffassung für die gesamte Ausdehnung dieser unteren Partien.

In der Gesamtansicht von dieser Seite sollte jedoch der Kuppel jedenfalls die Rolle der Dominante zufallen; sie war der Ruhepunkt, auf den sich alles sammelte, wenn der Beschauer auf dem Platz vor der Fassade das Ganze übersah. Ihre Kurvatur aber leitete, wie die Biegung der Seitenflächen des Mauerzylinders, soweit diese noch sichtbar blieben, den Blick in die Tiefe des übrigen Komplexes dahinter, bis etwa ein anderes Bauwerk, wie der große Saal, den die Ausgrabungen jenseits festgestellt haben, mit seiner Wand den weiteren Verfolg dieser Richtung abfing, also auch den Körper der Rotunde vor einer letzten Ebene noch isolierte. Damit erst wird dem Beschauer, in richtiger Entfernung vor der Gesamtansicht, der feste Standpunkt angewiesen, mit dem Riegl von vornherein als dem einzig möglichen rechnet, wenn er hervorhebt, beim Pantheon müsse die Fernsicht eintreten. „Nicht zwei Punkte einer Zone desselben liegen in der gleichen Ebene, und es bedarf daher der einheitlichen Übersicht über sie alle, um die begehrte

Einheit, d. h. Symmetrie in Höhe und Breite, wahrzunehmen.“ Das trifft nun aber zunächst nur für die oberen Partien zu, die hinter der Umfassungsmauer der ältern Thermenanlage oder über der Säulenhalle des spätern Umbaues hervorragten. Denken wir aber den untern Teil des Zentralkörpers so verdeckt, wie der quergelegte Portikus und seine Anweisung auf die Breitenrichtung verlangen, dann besteht auch für diese Teile zugleich die Fernsicht zu Recht. Beim Näherkommen des Betrachters aber fordert die Säulenfront auch zur Normalsicht heraus, wie beim griechischen Tempel, und beim Eintritt über die Schwelle stellt sich von selbst auch die Nahsicht ein, für die das plastische Einzelwerk gearbeitet ward. Die Fernsicht schließt diese beiden früheren Stadien des Kunstgenusses nicht aus, sondern tritt nur als dritte Möglichkeit hinzu. Sie entspricht nur dem dritten Abstande, und zwar allein dem festen Standort des Betrachters für die rein optische Anschauung des Ganzen als Bild, — d. h. als Fernbild, die wir ebendeshalb als die spezifisch malerische von den andern zu unterscheiden pflegen. (Beitr. II S. 12 f.)

Mit solcher Anerkennung aller, auch der früher bevorzugten Möglichkeiten, vermeiden wir die seltsame historische Theorie, die sich aus der einseitigen Betonung der Fernsicht bei Riegl ergäbe: als wären die Altägypter nur kurzsichtige Taster, die Hellenen allein normalsichtige Menschen, die Römer erst weitsichtige Späher gewesen. Nach dieser Berichtigung anerkennen wir gern den Schlußsatz: „Damit verrät das Äußere des Pantheon zugleich das Bestreben, sich nicht bloß nach den Flächendimensionen hin, sondern auch nach der Tiefe zu isolieren, worin eine offene Anerkennung des kubischen Raumes enthalten ist.“ Nur eine Differenz könnte sich noch ergeben, und zwar was die Tragweite der Gesamtansicht, sei es auch nur in der letzten spätrömischen Redaktion der Fassade, betrifft. Wie weit war bei der optischen Auffassung vom ruhigen Standpunkt als Bild bereits die Lust an perspektivischen Effekten und Reizmitteln malerischer Art gediehen? Haben wir auch im Außenbau nur den kubischen Raum mit klarer Loslösung des Körpers von dem Hintergrund, d. h. nur ein bestimmtes Ausmaß von Raumvolumen, wie im Innern?

Riegls Verfahren, dem Denkmal das Kunstwollen seiner Entstehungszeit abzufragen, beschränkt sich auch beim Innern ausschließlich auf den optischen Standpunkt und rechnet, ebensowenig wie bei Säulenhallen, mit der Tatsache, daß der Raum den ein-

tretenden Menschen umfängt, und mit der andern, daß der lebendige Mensch in der künstlerisch ausgestalteten Umschließung doch seinen Standpunkt mannigfach wechseln, seine Ortsbewegung betätigen kann.

„Wohin das Auge des Eingetretenen blickt, auf Seitenwände oder Kuppelwölbung, überall stößt es auf tiefenverändernde Flächen, die sich aber nirgends zur Form abgrenzen (?), sondern kontinuierlich in sich selbst zurücklaufen. — So entsteht im Beschauer der Begriff des Raumes; aber im übrigen ist im Pantheon alles daraufhin berechnet, um zugleich auch das Bewußtsein von den stofflichen Grenzen des Raumes wachzurufen, an Stelle des reinen Begriffes (?) nach Möglichkeit die sinnliche Vorstellung der tastbaren Einheitsform, an Stelle der Tiefe — die Ebene (Höhe und Breite) zu setzen."

So wenig uns die Einführung des reinen Begriffes als eines angeblich in abstracto möglichen Prius vor der konkreten Raumanschauung behagen will, so lassen wir das Bedenken doch fallen, indem wir vor der letzten Zumutung vollends zurückschrecken. Welcher Besucher des Pantheon wird mit offenen Sinnen sich überreden lassen, da werde tatsächlich an Stelle der Tiefe des Raumes die Ebene, ein Zweidimensionales, gesetzt. Gespannt verfolgen wir die Begründung solcher raumscheuen Illusion des Forschers. „Der Eintretende", wird uns erklärt, „merkt nämlich sofort beim ersten Blick auf die Bodenfläche die Kreisform der begrenzenden Mauer und schließt daraus, daß die Abmessungen der Tiefe und Breite die gleichen sind; dazu gesellt sich die weitere unmittelbare Wahrnehmung, daß auch die Höhe und Breite (und damit auch die Tiefe) gleich ist: dadurch wird dem Beschauer zwingend das taktische (haptische?) Gefühl der Einheit in den Maßen der begrenzenden Flächen erweckt."

Mit all dieser Rechnung, deren Unterlagen wir dem Augenmaß verdanken und die wir deshalb lieber nur so weit mitmachen, wie sie in der Region des reinen Raumgefühls verbleiben kann, d. h. soweit sie den ästhetischen Genuß angeht und nicht den kalkulierenden Verstand, der uns etwas beweisen will, hereinzieht, — mit all dieser Orientierung in der Raumform, die uns umschließt, kommen wir doch wohl nicht dazu, an die Stelle seiner Tiefenerstreckung die Ebene, d. h. eine senkrecht vor uns stehende Parallelebene zu setzen, wie es Riegl ergangen scheint, wenn wir ihn recht verstehen. Vollkommen einverstanden: „Mehr als irgendein anderer

Innenraum der Welt hat sich der des Pantheon jene der Reflexion unbedürftige, echt antike Klarheit und geschlossene Einheit bewahrt, die streng genommen nur der undurchbrochenen festen stofflichen Form zukommen kann" (sagen wir lieber: zuzukommen scheint). Da lassen wir auch den Begriff des Raumes und die mathematische Zerlegung in drei Dimensionen lieber draußen, zumal wenn uns die eigentliche Raumdimension, in der wir vorwärts dringen, dabei abhanden kommen soll. Dringen wir mit dem Aufschwung der Kuppelwölbung zur Höhe, so scheuen wir auch nicht den Aufstieg durch die Rundöffnung in ihrem Scheitel, die Lichtöffnung, von der uns Riegl glauben machen will, sie erscheine „auch eher als Schlußstein, denn als Durchbrechung". Da bekennen wir doch lieber mit Jakob Burckhardt: „Im Innern überwältigt vor allem die Einheit und Schönheit des Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt." — Wo jetzt aber das flache Rund dies Fenster umgibt, da „war für die ernste, monumentale Dekoration der Anlaß zur meisterlichsten Schöpfung gegeben. Wer bringt uns die wahren alten Formen wieder?" Doch hören wir noch Riegls Schluß:

„Die frühere römische Kaiserzeit hat also das Raumproblem im Innern in der Weise zur Lösung gebracht, daß sie den Raum gleichsam als kubischen Stoff behandelte und denselben in absolut gleiche und darum klare Abmessungen einfing. Damit war das bisher unmöglich Scheinende (?) zur Wirklichkeit gemacht, der freie Raum individualisiert." Mit dem ersten Satz erkläre auch ich mich ausdrücklich einverstanden, nur muß noch eine Erklärung gefunden werden, wie man aus früheren Entwicklungsstufen zu dieser Behandlungsweise kam. Nicht was bisher unmöglich erschien, sondern was auch in andern Verhältnissen immer so behandelt worden war, liegt hier in einem vollkommenen Beispiel vor. Damit ergibt sich aber auch der Zweifel, ob die Formulierung des „Raumproblems" im zweiten Satze so bestehen kann, nämlich aus einem Gegensatz zwischen dem abstrakten freien Raum und dem klar begrenzten Raumvolumen in concreto. Die Entscheidung muß bis auf weiteres verspart bleiben. Ich fürchte, es liegt derselbe Fall vor, wie beim ägyptischen Tempelsaal, wo uns erst die unbestimmte Raumweite als modern geläufige Vorstellung untergeschoben ward, deren Anwendbarkeit in der Antike aber so gut wie unzulässig erscheint. Dies Verfahren mag zur Verständigung mit dem Leser erlaubt sein, muß aber sofort, wenn diese erreicht ist, seine

Berichtigung empfangen. Wer den Raum, wie noch im Pantheon, „gleichsam als kubischen Stoff“ behandelt, der kennt eben den Begriff des Raumes als eines unendlichen, unbegrenzten überhaupt gar nicht, oder geht bei der schöpferischen Gestaltung nicht von der Raumleere aus, die selbst etwas Positives wäre. Verhält sich doch selbst unsere deutsche Muttersprache noch rein negativ, indem sie ihre Ohnmacht bekennt, das Unermeßliche, Unabsehbare, Unendliche irgendwie anders als mit Notbehelfen, der Verneinung des Positiven auszudrücken.

Aber der geschlossene, nach allen Dimensionen klar definierte Innenraum des Pantheon ist noch weiter durch Eigentümlichkeiten charakterisiert, die Riegl nicht hervorhebt, und die doch ebenso bezeichnend und lehrreich sind für den Zusammenhang mit der ganzen früheren Entwicklung des Raumschaffens. Nur nach oben vollzieht sich die sphärische Begrenzung. Unten liegt der wagrechte Grund und Boden in klarstem Gegensatz. Hier haben wir die unentbehrliche Unterlage für den lebenden Menschen, auf der er stehen und gehen kann, die gemeinsame Basis auch für sein Bauen. Und wie er selbst, der Schöpfer des Bauwerks, aufrecht steht, steht die Wandumschließung, hier ein Mauerzylinder auf der Peripherie des Kreises, senkrecht da. Erst droben über dem Kranzgesims dieser vertikalen Wandung beginnt die sphärische Wölbung. Nur sie erfüllt das Ideal unseres Sehraumes, in der möglichsten Annäherung an die innere Kugelfläche, — ein unverkennbarer Beitrag der optischen Region, die sich selbständig neben den andern fühlbar macht. Da haben wir die Analogie zu den drei Standpunkten, die wir außen verfolgten. Da liegt der Zusammenhang mit hellenistischen Vorläufern.

Dann erst berücksichtigen wir die weitere Individualisierung ebendieses Zentralraumes im Pantheon. Die Erweiterung des Mauerzylinders durch Nischen wechselt in der untern Zone mit den schlichten Wandflächen oder festen Körpergrenzen, dunkle Schattentiefen mit hellen Flächen, wie Säulen und Intervalle sonst im kleinen. Hier aber setzt die Redaktion ein, die im wesentlichen erst auf die erste Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts zurückgeht, im Nebensächlichen noch Beiträge aus verschiedenen Zeiten, bis zur Oberzone des Zylinders mit ihrer Bekleidung aus dem vorigen Jahrhundert aufweist. Von diesen Wandlungen, die mit dem Kassettensystem der Kuppel in Widerspruch stehen oder wenigstens keine Achsenbeziehung teilen, sehen wir ab. Nur die

Tatsache, daß diese Kassetten der innern Kugelfläche sich nach oben bis zum letzten Umkreis der Lichtöffnung verjüngen, also die Sphäre perspektivisch durchgliedern, stellt uns wieder vor die Frage, zu der auch die Gesamtansicht des Außenbaues schließlich hindurchdrängte: ist diese künstlerische Umgestaltung der schlichten Halbkugelfläche nicht auch ein Zeugnis bestimmten Kunstwollens? — gleichwie die Durcharbeitung der Fernsicht zum wirksamen Prospekt am Äußern.

Damit ist der Ausblick in weitere Entwicklungsreihen eröffnet. Machen wir also Halt. Hier kam es nur darauf an, die Methode Riegls in der Analyse der Denkmäler an einigen Beispielen zu verfolgen. Es hat sich wohl dabei herausgestellt, daß sie in mehr als einer Richtung versagt und deshalb nicht ausreicht, dem Kunstwollen — auch nur der Baukunst — vollauf gerecht zu werden. Fassen wir die Momente zusammen, mit denen wir Riegls Betrachtungsweise vervollständigen und ergänzen mußten, so führen sie alle auf einen Hauptpunkt hin: das ist die unentbehrliche Rechnung mit dem menschlichen Subjekt und seiner ganzen natürlichen Organisation. Und damit ergibt sich, daß auf dem eingeschlagenen Wege keine befriedigende Erklärung erzielt werden kann. Es nützt uns nichts, der herkömmlichen Anordnung von Architektur zur Skulptur, von Malerei zur Kunstindustrie nachzugehen. Eine solche Disposition ist verfehlt, wo es gilt, die Entstehung eines neuen Kunstwollens nachzuweisen, und ganz besonders für das gesamte Altertum.

III.

MENSCHLICHE ORGANISATION

Auf eine vor allem entscheidende Frage in der bisherigen Darlegung wird auch der entgegenkommende Leser des Rieglschen Buches keine befriedigende Antwort gefunden haben: Wie kamen die Kulturvölker des Altertums zu der Eigentümlichkeit, die ihnen nachgerechnet wird, in ihrer bildenden Kunst nur der Ebene eine so bevorzugte Rolle einzuräumen? Wenn sie in den Außendingen stoffliche Individuen, zwar von verschiedener Größe, aber jedes zu einer Einheit abgeschlossen, erblickten; wenn sie mittels der bildenden Kunst einzelne Individuen herausgriffen und sie in ihrer klaren abgeschlossenen Einheit hinstellten; wie kamen sie dazu, Ebenen zu schaffen, und nicht, wie wir glauben sollten, Körper im Raum? Die Auffassung nach Analogie der eigenen Menschennatur; der Anthropismus, die dabei angerufen werden, konnten sie doch nur dazu führen, in allen Dingen ringsum Rundkörper vorauszusetzen und in Übereinstimmung mit dem eignen Leibe Rundwerk zu schaffen. Auf dem Wege der reinen sinnlichen Wahrnehmung erfaßt, war nur dieses die individuelle Einheit, die gleich dem Menschen auch allen übrigen Objekten in der Welt zukam. Diese Auffassung ergab zwingend der Tastsinn mit seinen weitverzweigten Organen. Wie hätte die Mitwirkung des Auges eine solche Entfremdung von der Hauptsache schon zu einer Zeit herbeiführen sollen, die so lange noch auf tastbare Bewährung der Undurchdringlichkeit und Geschlossenheit der Gegenstände erpicht war, wie uns immer wiederholt wird. Wir begreifen wohl, — wenn auch nicht, wie es so „frühzeitig“ geschehen sein soll, — „daß die optische Wahrnehmung allein für genügend befunden wurde, um von der stofflichen Einheit eines Außendinges Gewißheit zu schaffen, ohne daß hierbei der Tastsinn zur unmittelbaren Zeugenschaft herangezogen werden mußte“. Aber wir begreifen gar nicht, wie diese Ausschaltung des Tastsinnes für das bildnerische Schaffen maßgebend werden konnte, so daß „die wesentlichste Vorbedingung hierbei“ erfüllt

ward, nämlich „daß die absolute Ebene eingehalten, die Ausdehnung auf die Dimensionen der Höhe und Breite beschränkt blieb", — wie Riegl will. Da handelt es sich doch gar nicht um die Leistungsfähigkeit des Auges für die Auffassung, bei der immer noch hinter dem Sehorgan der getreue Bundesgenosse vergessen wäre, dessen stets bereite Hilfe die Erkennung der Gegenstände, sowie sie ins Auge fallen, vollzieht und das Sehen so schnellfertig macht, sondern es handelt sich um die Darstellung von Objekten außer uns und um die unentbehrliche Mitwirkung der natürlichen Werkzeuge unseres Körpers zur Hervorbringung solcher Gebilde. Die Ausschaltung der Tastorgane ist ganz undenkbar; denn alles bildnerische Schaffen ist zunächst unsrer Hände Werk. Wenn wir glauben sollen, daß bei dieser Arbeit trotzdem die Ebene und nicht der Körper aus den Händen der antiken Kulturvölker hervorgegangen sei, oder daß die Ebene auch nur ihr Hauptanliegen im Kunstwollen gewesen, so müssen die Ursachen und Beweggründe dafür zunächst auf dem eigensten Gebiet der menschlichen Betätigung beim Gestalten und Bearbeiten der Rohstoffe selber gesucht werden. Das ist allerdings eine Stelle, wo der eigene Weg der Untersuchung Riegls zu dem Wege seiner materialistischen Widersacher hinüberzuführen, ja unvermeidlich in die Bedingungen der Technik und des Materials zu münden drohte. Deshalb schien es geraten, diesen heiklen Punkt nach Möglichkeit zu umgehen. Oder sollte sich der Kenner des Kunsthandwerks diese dringliche Frage wirklich nicht selber gestellt haben? — Welche Wandlungen seines Vorstellungskreises mögen sich seit seinen Arbeiten auf jenem Gebiet vollzogen haben, daß er jetzt so unversehens an der entscheidenden Stelle vorbeigeht?

Wenn Riegl in den „Stilfragen" am Anfange alles Kunstschaffens das volle Rundwerk sieht, wie sollen die Altägypter dann auf einmal zur Ebene übergegangen sein, zum Absolutismus der ungeteilten Ebene, und ihr ganzes Kunstwollen diesem Zwange untergeordnet haben? — die Ägypter, vor deren Flachrelief dem Wiederentdecker dieser Knechtschaft sogar die Bemerkung entschlüpft: „man muß oft staunen, wenn man die Fingerspitzen tastend über altägyptische Relieffiguren gleiten läßt und nun die feinste Modellierung dort wahrnimmt, wo das Auge aus einiger Entfernung bloß eine ungegliederte tote Fläche zu sehen glaubte." [1])

1) B. z. A. Z. 1902, S. 155 f.

Zum wirklichen Tasten eines Reliefs werden wir doch im Kunstgenuß auch bei ägyptischen Werken nicht vorschreiten sollen. Aber auch die grundlegende Tatsache wird auf der nämlichen Seite betont: „Die Kunst des gesamten Altertums ist auf eine möglichst klare Abgrenzung der Einzelfigur nach allen Dimensionen hin ausgegangen. Das Grundziel war die Schaffung fester Grenzen — nach Höhe, Breite und Tiefe“, d. h. doch vollrunde Körperlichkeit, solange nicht die Ebene, dies zweidimensionale Arbeitsfeld, den Verfolg der dritten Dimension zum Stillstand brachte. Erscheint da nicht die Ebene, das materielle Substrat, als das Hemmnis des Kunstwollens? Wie können wir von den Urhebern dieser Reliefs behaupten, sie hätten die Dinge als individuelle stoffliche Erscheinung nicht im Raume, sondern in der Ebene hinstellen wollen, nur dieses, nicht jenes habe ihrem Kunstwollen wirklich entsprochen?

Drängt sich da nicht mit vollem Rechte zunächst der Zweifel auf, ob das bestimmte zielstrebige Kunstwollen hier im Kampfe mit Rohstoff und Technik auch dazu gelangt sei, sich vollständig durchzusetzen? Oder darf nicht erwogen werden, weshalb der Altägypter sich begnügt habe, mit der Wiedergabe der Körper sozusagen auf halbem Wege stehen zu bleiben, — auf die dritte Dimension an sich zu verzichten, nur den Schein davon zu retten? Gab es nicht etwa einen andern Beweggrund für diesen Verzicht, als die unmotivierte Vorliebe für die Ebene allein, als Form und Kunstprinzip, auf das man einmal eingeschworen war, man weiß nicht wie?

Auch da stoßen wir auf unzureichende Partien, auf einen Mangel der Methode beim Abfragen des Kunstwollens aus den Denkmälern, der mit jenen früher aufgewiesenen zusammenhängt, und schließlich ebenso darauf hinausläuft, daß der Mensch als schöpferisches und genießendes Subjekt nicht nach allen Seiten seiner leiblichen und geistigen Organisation eingeführt und als Maßstab aller seiner künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Außenwelt anerkannt worden ist, wie es zu einer befriedigenden Erklärung durchaus erforderlich war. Lernt doch der Mensch im Verkehr mit den Dingen die andersartige Natur der Dinge im Unterschied von der eigenen allmählich kennen und bewerten, ja mittlerweile auch benutzen. Sucht er in ihnen doch nicht allein die Gegenstände seiner Darstellung, sondern auch die Mittel zu deren Hervorbringung. Muß er doch bald genug erfahren, daß die

Bäume und die Felsen älter sind als er und noch seine Kinder überleben. Entwickelt er doch endlich im Verkehr mit der Außenwelt seine geistige Kraft, so daß es bald nicht mehr möglich fällt, bei der sinnlichen Wahrnehmung stehen zu bleiben und die Arbeit des Intellekts auszuschließen, wie in der Auffassung, so in der Darstellung, die ihn selber befriedigen soll.

Da bewährt sich unsere Definition der Kunst als schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ist, schon darin, daß bei deren Vollzug zwei Pole vorausgesetzt sind, der Mensch und die Außenwelt. Der Mensch aber darf nicht allein als Körper gefaßt werden, sondern auch als Geist, wenn wir einmal genötigt werden, die natürliche Einheit ausdrücklich zu zerlegen. Und auch die Außenwelt umfaßt nicht allein die Außendinge an sich, sondern auch die mannigfaltigen Beziehungen zum Empfindungsleben des Menschen und die Anlässe zu psychischer und geistiger Durchdringung, die gerade der menschlichen Auffassung in ihrer ursprünglichen Eigenart entsprechen.

Die Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner Außenwelt muß sich selbstverständlich nach dem Hausgesetz seiner eigenen Organisation entwickeln und mit den Fortschritten dieses Wachstums zusammengehen. Sie beginnt sicher im wörtlichen Sinne vom eigenen Leibe aus, schon deshalb, weil unsere Gliedmaßen als Werkzeuge bei jeder Feststellung des Vorhandenen oder jeder Verschiebung des Bestehenden, die wir vollziehen, als notwendige Vermittler einzugreifen haben. Aus der Bedingtheit des organischen Geschöpfes, das sich selbst als Körper vorfindet, aus den Besonderheiten seiner Lage, aus der es zunächst gar nicht heraus kann oder hinauszutrachten Veranlassung fühlt, erwachsen dem Menschen die mannigfaltigsten Beziehungen seines Daseins und Lebens. Ort und Stellung der beteiligten Organe, der Grad ihrer Beweglichkeit oder ihrer Abhängigkeit vom Rumpfe, die Bedingungen des Zusammenwirkens der beiden Hände an den beiden Armen, der beiden Füße an den beiden Beinen, der beiden Augen an der Vorderseite des Kopfes samt der inneren Anlage des paarigen Sehapparates, alle diese Verhältnisse bestimmen nicht allein unsere Orientierung, sondern auch unsere Auffassung und Hervorbringung, alle Möglichkeiten und Äußerungsweisen unserer Wirksamkeit, wie die Ausdehnung und die Grenzen unseres Wirkungskreises.

Der menschliche Körper unterscheidet sich von dem Bau der um ihn lebenden Tiere vornehmlich durch seine aufrechte

Haltung; durch sie wird sein Verhältnis zur Umgebung entscheidend bestimmt. Die Vertikalachse vom Kopf bis zu den Füßen wird für den Menschen zur wichtigsten vor allen übrigen Achsen, die sonst an bedeutsamen Stellen durch den Körper gehen. Diese Wachstumsachse fällt nicht wie beim Vierfüßler zusammen mit der Richtungsachse der Ortsbewegung, ermöglicht also eine Trennung des ruhigen Dastehens und damit des festen Standpunktes vom variablen Zustand des Gehens und seinem Zielstreben. So gleicht der aufrechtstehende Mann vielmehr dem Baume, nur daß sein Fuß nicht im Boden wurzelt, und sein Haupt nicht zur Krone von Gezweig in die Luftregion auseinandergeht. So verfällt er keiner Abhängigkeit, die ihn festhalten könnte, wie zu Füßen, so zu Häupten. Aber diese aufrechte Haltung nimmt er mit bei der Bewegung von Ort zu Ort, von einem Standpunkt zum andern, immer als Norm der Eigenart, die wohl ins Schwanken kommen und zeitweilig mit anderen Haltungen und Lagen vertauscht werden kann, aber immer wieder eingenommen wird und ihren Anspruch auf Alleingültigkeit fühlbar macht. Keine andere Haltung befriedigt so vollauf; selbst beim Sitzen bewahrt sie den unterscheidenden Charakter des Aufrechten. Abweichungen von diesem werden als Abweichungen vom eigensten Recht und Wesen des Menschen eingeschätzt und als Annäherungen ans Tierische empfunden, wie das Rekeln, das Recken und Strecken in horizontaler Lage. Im Liegenbleiben verzichtet der Mensch wiederum, zeitweilig wenigstens, auf einen Teil seiner Vorzüge, die das Stehen und Sitzen in aufrechter Haltung gewährt. Er verzichtet widerruflich vollends auf seine Herrschaft, wenn er sich schlafen legt. Die Fortdauer dieses passiven Zustandes ist das Ende seines Lebens, der Tod. So fühlt sich auch jeder Stehende überlegen im Vergleich zum Liegenden. Und der Sitzende ist in seinem Verhältnis zwischen dem einen und dem anderen ganz abhängig von der Höhe seines Sitzes, ob dies der Erdboden, die Schwelle, eine Bank oder ein Thron sei, oder gar noch höher der Baumast oder die Bergspitze, vom Nachen des Luftballons wie vom Schiff auf den Wogen gar nicht zu reden.

So wird die Vertikale für den Menschen die wichtigste Ausdehnung seines Körpers, und wir nennen die Höhe deshalb unsere erste Dimension, im Unterschied von Breite und Tiefe, sowie sich auch diese genügend davon differenzieren. Sie ist als Dominante in der aufrechten Gestalt gegeben und übt diese Funktion auf alle Körperteile aus, wie auf alle übrigen Achsen, die sich mit ihr kreuzen.

Sie wird also von selbst als die Trägerin der Schnittpunkte aller übrigen Dimensionen unseres Leibes angenommen, und der wichtigste Schnittpunkt dieser Richtungen entwickelt sich wieder oben am Ende der Wachstumsachse, in unserem Kopf.

Verfolgen wir auch diese Reihe von unten nach oben, so ist die erste Horizontale in der Stellung unserer Füße gegeben, und zwar in der Lage der Fußsohlen auf dem Grund und Boden der Erde, auf dem unsere Körperschwere den unentbehrlichen Stützpunkt sucht und findet. Die zweite Wagrechte liegt in den Kniegelenken: sie ist bei ruhiger aufrechter Haltung wesentlich die Ausgleichsstelle zwischen der grundlegenden Horizontale in den Füßen und der nächstwichtigen im Becken; bei Bewegung zum Schreiten usw. natürlich gerade die Stelle, wo der Ausgleich oder die Gleichgewichtslage aufgehoben wird. Wo die großen Köpfe der Schenkelknochen in das Becken eingebettet sind, vollzieht sich die Hauptarbeit zur Aufrechterhaltung der Vertikale des Rumpfes auf seinem Untergestell, dort der Übergang zur Sitzhaltung wie zur Beinbewegung im Schreiten. Die nächste Horizontale ist wieder von sekundärer Bedeutung: die größte Verengerung des Leibesumfangs zwischen Becken und Schulterbreite, die wir noch immer französisch „Taille“ nennen. Sie ist zugleich eine empfindliche Tonstelle für jede Verschiebung der Weichteile drinnen. In der Schulterhöhe liegt dagegen die letzte konstitutive Horizontale, die Basis des bekrönenden Mittelstücks. Zwischen den beiden wichtigsten Breitenachsen, Schulterpartie und Becken, erstreckt sich die ganze Region des beweglichen Innern, wo sich die Vorgänge des animalischen Lebens vollziehen, von Atmung und Herztätigkeit zur Ernährung und Fortpflanzung, die bald hier, bald da den Anspruch erheben, das Zentrum des organischen Geschöpfes auszumachen, in nicht selten fühlbarer Konkurrenz mit dem höher gelegenen Instanzenzug im Kopfe.

Bevor wir diesen in seinem wirklichen Vorzugswerte anerkennen, müssen wir doch nach der Stelle suchen, wo alle Empfindungen des Leibes, wie alle kleinsten Signale der äußeren Berührung mit dem Medium, das ihn umgibt, zusammengehen. Da meldet sich das Rückgrat, das vom Becken bis zur Schulterhöhe hinaufsteigt und in der Säule des Halses darüber hinausragend den Kopf trägt. Auf diesem mittleren Abschnitt der Wachstumsachse liegen jedenfalls die Leitungsbahnen für das Zusammenwirken, wie für den Widerstreit zwischen den tieferen und den höheren Regionen, deren Gleichberechtigung erst durch ethische oder intellektuelle Entwick-

lung in Zweifel gezogen wird. Für den natürlichen Menschen ist die Wirbelsäule über dem Beingestell von fühlbarster Wichtigkeit und durchgreifender Bedeutung, vom sogenannten Kreuz bis zum Genick und vollends mit dem Kopfe darauf, daß sie nicht leicht außer acht bleiben kann. Kommt dieser Umstand nur wieder der Vertikale zustatten, so entscheidet die Schulterbreite die Differenzierung der zweiten Dimension.

In Schulterhöhe setzt auch ein gleiches Paar von Gliedmaßen an, das für unsere Aufgabe mit in erster Linie hervorgehoben werden muß: die beiden Arme, die am Rumpfe herabhangen, aber sich heben können in die Breite. Mit den Händen und deren Fingerspitzen am Ende bestimmen sie durch ihre Möglichkeit, den eigenen Leib zu umspannen und zu betasten, schon entscheidend unsere Auffassung von der Rundung der Körperformen, soweit nur ihre Bewegungsfähigkeit reichen will. Heben wir beide Arme seitlich zur selben Höhe der Schulterbreite, so verlängert sich dieser Durchmesser des eigenen Rumpfes nach rechts und links und erweitert damit die Breite der unmittelbaren Körpernähe zu einer ausgedehnteren Distanz, die wir von den äußersten Fingerspitzen der einen Hand zu denen der anderen rechnen mögen. Da liegen die Grenzen unserer Tastsphäre für diesen Standpunkt. Wir können ihre Peripherie mit dem letzten Berührungspunkt des ausgestreckten Fingers umschreiben, wenn wir uns in dieser Haltung mit wagrechten Armen um die eigene Vertikalachse unseres Körpers drehen. Ohne dieses Hilfsmittel der Körperdrehung am selben Orte würde sich die natürliche Tastsphäre nicht so weit ausdehnen, sondern durch die relative Drehbarkeit der Arme im Schultergelenk eingeschränkt sein. Die Distanz, die wir erreichen, würde nach hinten besonders nicht so groß sein wie nach vorn; die Ausspannung in die Breite überwiegt.

Damit kommen wir auf eine neue Besonderheit unserer menschlichen Organisation, indem wir die Querachsen auf der Vertikalen unseres Körpers nicht mehr in der Breite, sondern in der anderen Richtung verfolgen, die noch übrigbleibt. Auch diese ist noch im Bau unseres Leibes selber gegeben: er hat eine ausgemachte Vorderseite und eine dahinter zurückstehende Kehrseite. Schon bei unseren Armen ist die Richtung nach vorwärts bevorzugt durch die Weise ihrer Anfügung an den Rumpf, nicht erst durch die Gewöhnung als tätigste Werkzeuge beim Angreifen, Zugreifen, Eingreifen und Hantieren aller Art. Wenn wir aber beide Hände nach vorn zu

einander nähern, so erleben wir ein wichtiges Ereignis der Tasterfahrung, sowie ihnen irgend etwas außer uns zwischen die Finger kommt. Wir wenden unwillkürlich die Mittelachse unseres eigenen Rumpfes, mit der die Arme in Verbindung stehen, auf das von beiden Händen berührte oder erfaßte Substrat an und ertappen uns sozusagen darauf, daß wir es damit nach dem eigenen Körper auch auf seine Körperlichkeit taxieren. Und was die beiden Hände gemeinsam gestalten, wird Körper, solange sie sich selbst überlassen bleiben. Aber auch unsere Füße stehen nach vorwärts und sind nur wenig nach den Seiten hinaus gerichtet. Unsere Beine bewegen sich ausgreifend nach vorwärts und nur in beschränktem Maße seitwärts oder rückwärts. Eben diese natürliche Richtung der menschlichen Ortsbewegung gehört zu den allerwichtigsten Grundbedingungen unseres ganzen Verhältnisses zur Welt. Diese Richtungsachse für alle unsere Bewegungen vervollständigt unsere Ausbildung der dritten Dimension, die auf Grund des eigenen Körperbaues beginnen mochte, durch die stärksten Eindrücke von Kindesbeinen an. Die eigene Ortsbewegung, durch die Gehwerkzeuge vollbracht, bringt diese Ausdehnung zum unmittelbaren Erleben, zum unleugbaren Gefühl, zumal da die Gehwerkzeuge zugleich Tastorgane sind, mit denen wir den Boden berühren. Sie übersetzt ja eben diese dritte Dimension vorzugsweise ins Nacheinander, in die zeitliche Auffassung. Und von diesen successiven Tasterfahrungen aus, die bis zum Kriechen und Wälzen des Kindes zwischen den Dingen zurückreichen, entwickelt es sich weiter bis zum vollen Bewußtsein. Die Entfernung kann ich abschreiten und zugleich auch mit den Händen abtasten; ich muß sie Stück für Stück zurücklegen (wie wir bezeichnend sagen), und die fühlbare Verschiebung der Dinge gegen meinen Körper ergibt Begleitmerkmale dieses Vollzuges, die hintereinander folgen. Kommt dann als höchste Instanz das Sehen hinzu, so steigert sich erst die Möglichkeit der freien Bewegung zum vollen Genuß. Aber schon ohne diese Hilfe scheint kein Faktor der Wirklichkeit so ausschließlich an die Ortsbewegung gebunden wie die Ausdehnung in die Weite hinaus: nach welcher Seite wir unsere Vorderhälfte kehren und damit unsere Richtung einstellen, unsere Schritte lenken, da liegt die Welt für uns. Wohin unsere Arme greifen, da erstreckt sich das Reich unserer Betätigung, das wir Schritt für Schritt erobern. Die Richtung des Kopfes nach dieser Vorderseite vollendet nur die ausgeprägte Besonderheit der Organisation und ist ja bis zu einem gewissen Grade variabel.

Der Kopf, der höchst gestellte Bestandteil unseres Körpers, erhält seinen Vorzugswert namentlich durch die Anbringung der Sinnesorgane; aber er ist auch durch die Gesamtform auf dem Halse schon als letztes Glied an der Höhenachse des Ganzen, als Abschlußstelle des Wachstums kenntlich. Mund und Nase, Ohren und Augen sitzen auf engem Raum unterhalb des kugelig ausgerundeten Schädels beieinander und bilden so eine Konstellation, die von selber zur Zentralstelle werden muß. Erst fortgeschrittenes Wissen rechnet dazu als Hauptsache das Gehirn und was damit zusammenhängt unter dem Haarschmuck. Mund und Nase sind an der Vorderseite festgelegt, der Mund in die Breite, die Nase in die Höhe gerichtet. Das Augenpaar legt sich abermals in der Breitenachse darüber. Die innere Drehbarkeit der Augäpfel erweitert noch den Horizontalismus nach rechts oder nach links herum. So nähert sich der Wirkungskreis dieses Sehorgans dem anderen des Gehörs. Die beiden Ohren aber sitzen auf den Seiten des Kopfes, mit ihren sichtbaren Muscheln wieder aufrecht wie die Nase, aber doch, im Ausgleich der Breitenentfaltung nach hinten und oben zugleich, ein Bindeglied zwischen dem Antlitz und der Schädeldecke. Alle diese Organe erhalten aber den stärksten Zuwachs ihrer Tragweite durch die Drehbarkeit des Kopfes auf dem Halse. Doch erreicht auch diese nicht die Schulterbreitenachse und bewahrt die Auszeichnung der Vorderseite, solange der Standpunkt ruhig innegehalten wird. Erst wenn von hier aus an die Drehbarkeit des ganzen Körpers um seine Vertikale und an die Ortsbewegung von einem Standpunkt zum andern appelliert wird, eröffnet sich ein ausgiebiges Verfahren im Neben- und Nacheinander der Sinne. Dann verschwindet die ruhigere geschlossene Rückseite unseres Leibes immer mehr hinter dem Reichtum der Tätigkeit, den die überlegen ausgestattete Vorderseite entfaltet, so daß wir kaum noch an die Gleichheit beider Hälften mehr glauben.

Die letzte Entscheidung dieses Übergewichts liegt in der Schnellfertigkeit und der Tragweite des Sehorgans unter unserer Stirn. Die Überlegenheit des Auges ist so wohlbekannt und geläufig, daß es hier für unseren Zweck mehr darauf ankommt, die fortgesetzte Bewährung seines Zusammenhangs mit den übrigen Sinnessphären, besonders mit der Tastregion zu betonen. Seine Unabhängigkeit wird oft genug überschätzt, weil sie über die Fortdauer der natürlichen Vorarbeit seiner Bundesgenossen hinwegtäuscht. Am lebendigsten tritt das allmähliche Wachstum zur Selbständigkeit hervor,

wenn wir die Metamorphose des Sehens an der Hand der Ortsbewegung verfolgen. Der Blick durcheilt schon die Raumleere, die vor uns liegt, gleich dem Fernrohr des Feldherrn auf der Höhe, bevor wir schreitend sie durchmessen. Er ist vorbereitet, die Einzeldinge, deren Fernbild er schon gewahrte und die er auf dieses Signal hin schon erwartet, wiederzuerkennen, wenn sie nun im Gange wirklich an uns vorüberziehen. Aber wir schreiben dem Blicke mit diesen Worten schon Eigenschaften zu, die nicht das Fernrohr besitzt, sondern der Geist des Feldherrn hinzutut. Erst mit dem Eintritt der Objekte in die Tastsphäre unseres eigenen Körpers oder die nächste Nähe, in der uns die Dinge auf den Leib rücken, teilt auch das Auge unmittelbar die Arbeit der Tastorgane, die es vorher — in verfeinerter, flüchtiger Weise — allein zu leisten versuchte, und begleitet die Berührung bestätigend, lenkend, absondernd oder zusammenfassend.

Bei diesem Verkehr mit den Dingen im näheren Umkreis unseres eigenen Körpers fällt zuerst eine Eigentümlichkeit unseres Sehverfahrens auf, die jener obenerwähnten unserer beiden Hände im Dunkeln gleicht. Wie auf die Breite unseres Tastraumes unmittelbar vor unserem Leibe, wenden wir die Mittelachse der eigenen Gestalt auch auf die nämliche Ausdehnung des Sehraumes, unser bequemes Sehfeld, an. Vor jeder Erscheinung der Außenwelt, auf die unser schweifender Blick stößt, versuchen wir das nämliche Verfahren, unsere Vertikalachse auf sie abzutragen, wie das Zusammenwirken des paarigen Sehorgans in konvergierender Abwärtsneigung es mit sich bringt. Wir legen sozusagen die senkrechte Linie in die zunächst flächenhafte Erscheinung ein, die sie vor uns in zwei Teile zerlegt, und ruhen nicht eher mit dem Hin- und Wiederwägen der beiden Seiten, bis annähernd die Einteilung in gleiche Hälften erreicht ist. Nur dies Ergebnis wenigstens befriedigt, und beruhigt die Kontrolle. Von der Mitte aus vollziehen wir also die Diremtion nach beiden Seiten, und die Erstreckung dieser beiden Hälften in der Horizontale ist eigentlich die B r e i t e, die wir als zweite Dimension von der ersten aus gewinnen.

Nur eine Vertiefung dieses Verfahrens ist es, wenn in einem neuen schnell folgenden Anlauf des betrachtenden Subjekts die Probe auf die Körperlichkeit gemacht wird, die beim Tasten sofort eintrat, sowie uns irgendein Substrat zwischen die Finger der beiden leise vorgestreckten Hände kam. Wir fällen mit unserm

Blick sozusagen von oben nach unten, kraft der konvergierenden Bewegung der Augäpfel in dieser Richtung, das Höhenlot auf das Substrat, und haben unsere Merkmale, wie weit die Erscheinung auch diesem Anspruch unseres Körpergefühls entspricht, oder ob es versagt. Unter diesem Akte rundet sich das eine zum Körper aus, während das andere sich solcher Auffassung nicht einbequemt und flächenhaft als Augenschein verharren muß. Entspricht die Erscheinung dieser Wünschelrute von obenher, so liegt darin wieder der Anreiz zu einem folgenden Akt. Der Blick folgt der senkrechten Geraden nun rückläufig von unten nach oben, wie beim Herausziehen des eben gefällten Lotes, errichtet also die Gerade als aufrechte Vertikalachse in dem Körper. Damit verwandelt sich das Höhenlot in die Richtungsachse, und der Körper teilt die Eigenschaft der aufrechten Haltung mit uns, hat einen Fußpunkt unten und einen Höhenpunkt oder ein Kopfende oben. Damit ist aber diese erste Dimension auch unleugbar in die Richtung nach aufwärts übersetzt, d. h. in Bewegung nur vollziehbar, also eigentlich eine Form der dritten Dimension, wie die Fällung des Lotes abwärts auch, ein Vollzug der Tiefe, die hier nur mit der Höhe zusammen auf einer Achse liegt.

Die nämliche Verwandlung kann auch mit der zweiten Dimension geschehen. Verfolgten wir die Breite zunächst vom Subjekt aus als Ausbreitung von der Mittellinie nach beiden Seiten und als Abwägung der beiden Hälften gegeneinander, so wird das anders werden können, sowie wir die Selbständigkeit des Objektes uns gegenüber anerkennen. Dann müssen wir die Übertragung von uns auf dieses Ding wirklich vollziehen, indem wir uns in der Vorstellung oder in der Wirklichkeit heranbemühen. Entspricht das Objekt unserer ersten Voraussetzung der Teilungslinie in der Mitte nicht recht befriedigend, so versuchen wir mit unserer eigenen Vertikalachse daran entlangzufahren, wir setzen an einem Endpunkt damit ein und gleiten weiter bis zum anderen Ende. Wir geben uns, das Subjekt, also an das Objekt hin, führen aber selbst eine Bewegung aus, wie ein genaues Abtasten, Punkt für Punkt bis zum Vollzug der Linie, oder eine Senkrechte an die andere reihend bis zur letzten, die drüben noch ihr Gegenbild findet. Damit haben wir die Breite in die Länge verwandelt, und auch hier liegt die unleugbare Vorstellung des Sichbewegens von Ort zu Ort vor. Indem wir der Richtung der Linie oder Ebene nachgehen, nehmen wir selber die Richtung von einem Ende zum anderen, also von

links nach rechts oder umgekehrt. Wir bewegen uns eigentlich in der dritten Dimension, nur daß die Tiefenachse hier mit der Längsachse zusammenfällt, sich in der Richtung erstreckt, die für den Ruhepunkt, wo wir stillstehen, als Breite angesprochen werden mußte.

Die wirkliche Ortsbewegung oder die Illusion einer solchen verwandelt die erste und die zweite Dimension in die dritte. Die Höhe wird uns zur Wachstumsachse, die Breite zur Längenerstreckung eines Weges. Was ruhig und starr dasteht, wird des lebendigen Vollzuges teilhaftig und unterliegt mit der zeitlichen Auffassung den Bedingungen des Werdens und Vergehens wie der Mensch selber. Die Hauptrichtung alles Nacheinander im Raum bleibt jedoch immer die dritte Dimension.

Was wir soeben verfolgt haben, ist nichts anderes als der natürliche Ursprung der drei Hauptgesetze alles menschlichen Schaffens, die unter den Namen: Symmetrie, Proportionalität und Rhythmus bekannt sind. Aus der gemeinsamen Tätigkeit unserer beiden Hände, unserer beiden Augen ergibt sich die Symmetrie, das Gestaltungsprinzip der Breitendimension; aus der Auffassung der Vertikalachse unseres Leibes und anderer Körper als Wachstumsachse ergibt sich die Proportionalität der Teile übereinander, d. h. das Gestaltungsprinzip der ersten Dimension; aus dem Vollzug einer Bewegung aber, zumal in Verbindung mit diesem, mit jenem, oder mit beiden zugleich das Gestaltungsprinzip der dritten Dimension, der Rhythmus.

Bevor wir sie näher betrachten können, muß aber die künstlerische Betätigung des Menschen selbst noch etwas allgemeiner in ihrem Wesen bestimmt sein. Suchen wir nach der ursprünglichsten Auseinandersetzung des reichorganisierten Geschöpfes, das wir „Homo sapiens" titulieren, mit der Außenwelt, die auf ihn eindringt, so kann es nur die unmittelbar hervorbrechende Äußerung sein, die wie eine Reflexbewegung eintritt. Das ist das Benehmen und Gebahren des Körpers, das mit elementarer Macht sein stummes Spiel vollzieht. Zu diesem Bereich gesellen sich dann weiterhin die Körperbewegungen spontaner Art zu irgendeiner zweckentsprechenden Tätigkeit, sei es Arbeit, sei es Spiel. Da liegt jedenfalls der Anfang aller ausdrucksvollen Gebärdung. Schon in diesen Regionen unmittelbarer Ausdrucksbewegung waltet aber überall die künstlerische Schöpferkraft. Schon die stumme Gebärde ist Menschenkunst.

Jeder Gebrauch unseres angeborenen Bewegungsapparates wird ja ursprünglich vom Gefühl begleitet und durchdrungen. Nur von diesem Organgefühl kann auch der Reiz zur Wiederholung der gleichen Bewegung ausgehen, wo immer sie ohne weiteren Zweck und doch willkürlich rein um ihrer selbst willen vollzogen wird. Von hier aus lernen wir jede wahrnehmbare Veränderung an gleichorganisierten Wesen verstehen; denn das Bild der Bewegung, das wir an unsersgleichen erblicken, weckt auch das Echo dieses zugehörigen Gefühls in uns selber. Weit unmittelbarer freilich wirkt die Übertragung und die Nachahmung bei leibhaftiger Berührung, Umarmung und Verschlingung, wie zwei Herzen und ein Schlag, zwei Seelen und ein Gedanke.

Keine Verschiebung der Formen gegeneinander, keine Bewegung der Gliedmaßen, kein noch so gleichgültiges Ineinandergreifen der Teile zu einheitlichem Vollzuge, ja kein Ansatz zu solchem Tun ist ohne Ausdruck. Die unbewußte Mitarbeit unserer menschlichen Vorstellungsweise meldet sich überall. Noch heute verraten die Wörter, die unsere Sprache dafür verwendet, daß alle Erscheinungen solcher Art als Ergebnisse einer Wirkung ausgelegt werden, die von innen ausgeht. Immer steht die spontane Tätigkeit oder die psychische Macht dahinter, wenn wir von Spannung oder Lösung der Muskeln, vom Runzeln der Stirn reden, oder wenn die tausend kleinen Veränderungen der Hautfalten um die Augenhöhle und die Lider als Wirkungen des Blickes beschrieben werden. Der Blick ist uns ja die offenbarste und unmittelbarste Äußerung der Seele selbst. Wer aber gewohnt ist, die leiseste Zuckung zu beachten, wie der Jäger an seinem Wild, der Krieger an seinem Feinde, der liebende Mann an seinem Weibe, ja der Arbeiter an seinem Genossen, der kennt auch die Sprache der ganzen Menschengestalt und all ihrer Glieder an dem andern fast noch besser als an sich selbst.

So wird die unwillkürliche Ausdrucksbewegung zur Mitteilung, die willkürliche zum Austausch aller Regungen und Antriebe. Sie muß sich weiterentwickeln und einen Vorrat geläufiger Zeichen schaffen, noch ehe der artikulierte Laut und die Verbindung mit der Gebärde zum bezeichnenden Worte sich einstellt. Je weniger der innere Drang sich im Tone Luft zu machen gelernt hat, desto elementarer wirkt er, — und ausgreifend in dem stummen Gebahren.

Eins aber ist besonders charakteristisch an diesem unverfälschten Sichgehaben und Sichgehenlassen des primitiven Menschen:

die Wiederholung der nämlichen Bewegung. War sie zweckhaft zuerst, wird sie gefühlsmäßig noch einmal ausgeführt, und nun erst um ihrer selbst willen als Ausdrucksbewegung genossen. War sie reflexartig entstanden und unwillkürlich aufgetreten, so wird sie mit Bewußtsein erfaßt und absichtlich reproduziert, in rein ästhetischem Verhalten, um sie durchzukosten, frei vom Zwang, der sie geboren. War sie das erstemal Mitteilung an den andern, kehrt sie wieder als Vollzug des Gefühls, als einmal gefundener und als entsprechend anerkannter Ausdruck, in den sich die Seele ergießt wie in eine willkommene Form. Die erste Gebärde verknüpft nur zwei Dinge, der erste Bericht gilt nur der nackten Tatsache und spricht zum Verstande allein. Die zweite beginnt schon diesen einfachen Bestand zu beseelen, sie spricht zum Gemüt. Und eine Folge von Variationen umspinnt den Kern mit einem Gewebe schillernder Beziehungen. Das ist der mimische Verlauf des Ausdrucks und die Grundlage aller weiteren Gestaltung künstlerischer Art.

Denn was ist der Sinn dieser Ausdrucksbewegungen und alles weiteren künstlerischen Tuns, wenn nicht die Hervorhebung solcher Werte des Daseins und Lebens für unser Gefühl? Mögen diese Werte nun Dinge sein oder Tatsachen, mögen sie der Außenwelt oder Innenwelt angehören: es kommt darauf an, sie dem ewig wechselnden Strom des Werdens und Vergehens zu entrücken, sie hinzustellen zu freiem Genuß, ja ebendiese Werte als anerkannte zu verewigen für den Menschen, sei dies der Schöpfer des Werkes allein oder seinesgleichen allesamt.

Ursprünglich sind diese Werte gewiß nur Dinge, die greifbaren Objekte der Außenwelt. Und für den urwüchsigen Menschen in freier Natur ist der eigene Körper der erste Wert. Er zeichnet ihn aus durch Schmuck, dessen Art und Anbringung uns wieder zurückführt auf die natürlichen Grundlagen seiner Anlage, von denen gesprochen ward. Zu seiner eigenen Person gesellt sich Weib und Kind, gesellen sich die Gefährten seines Lebens, die er sich dienstbar macht, aus der Tierwelt, dann die Werkzeuge seiner Arbeit, sein Wehr und Waffen und endlich seine Behausung. Aber zu diesen letzten Besitztümern führt ein großer entscheidender Schritt, nämlich der zu wirklich schöpferischem Tun, zu eigener Hervorbringung des Wertes, während die ersteren vorgefundene Dinge sind, die er nur aneignet und schmückt. Zwischen beiden liegt der Übergang zur eigentlichen Kunst. Vor diesem Schritte

haben wir es nur mit der Ornamentik zu tun, die, selber noch keine Kunst, doch alle schöpferischen Schwestern begleitet, und, was wichtiger ist, ihr Verfahren vorbereitet und ihre Gesetze findet, noch ehe sie selber ihr erstes Wagnis vollbringen. Sie ist die ursprünglichste Äußerung des künstlerischen Triebes, die nicht mehr, wie die Ausdrucksgebärde, im Augenblicke zerrinnt, sondern dauernd wahrnehmbare Zeichen hinterläßt.

IV.

MENSCHENGEIST UND AUSSENWELT

Die Auffassung des Menschen nach Analogie seiner eigenen Natur und nach der Besonderheit seiner angeborenen Organisation erstreckt sich nun von den gleichorganisierten Wesen, seinen Mitmenschen, auf alle Außendinge sonst und gibt ihrer Gestalt oder ihrem Verhalten die menschenähnliche Auslegung, die wir Anthropismus nennen. Überall stellt sich beim naiven Menschen diese Voraussetzung gleicher Beseelung, gleichen Baues und gleicher Bewegungsfähigkeit ein, solange die Erfahrung des Gegenteils ihn nicht anders belehrt. Ja selbst dann noch kehrt sie hartnäckig wieder und beansprucht ihr angestammtes Recht. Und diese unmittelbare und ursprüngliche Auffassung unserer Sinne und unserer Sinnesart, d. h. die menschlich natürliche und menschlich befriedigende Auslegung ist im Grunde die eigentlich ästhetische. Nur auf dieser Grundlage kann sich die beglückende Auseinandersetzung mit der Welt vollziehen, die wir Kunst nennen. Daß die Welt und der Mensch füreinander seien, ist die Grundbedingung, und der Einklang beider das Ziel alles künstlerischen Schaffens.

Wie der Baum kraft dieser Anschauungsweise seinen Fuß und sein Kopfende hat, wie er aufrecht steht, wie er sich neigt und unter dem Sturmwind seufzt; wie die Eiche zum Widerstand ihre knorrigen Äste streckt, die Weide schmiegsam ihre Zweige wiegt; wie der Halm auf dem Felde jedem Luftzug nachgibt und ausweichend sich wieder hebt; wie der Bach durch die Klippen tanzt und kopfüber von der Höhe stürzt: so werden auch die leblosen und unbewegten Dinge als stehend oder sitzend oder liegend aufgefaßt, so daß sie sich darstellen und innere Vorgänge zum Ausdruck bringen, wie der Mensch und seinesgleichen oder die verwandte Tierwelt um ihn her. Der Felsblock steht am Ufer, während die Wogen gleich einer Schar von Rossen heranstürmen. Die Oase liegt dort mitten in der Wüste, und das altersgraue Nest

der Gebirgsbewohner sitzt droben zwischen den Vorsprüngen einer steilen Wand wie das Vogelnest zwischen den Zweigen des Baumes. Nach dieser Analogie mit der menschlichen Gestalt und ihrem Gehaben unterscheiden wir alle Naturformen in durchgeführter Klassenteilung. Man braucht nur die Blumen darauf anzusehen, ob sie stehen oder hängen, die Früchte, wie sie am Ast sitzen oder wie sie abgenommen in der Hand, auf dem Brett, am Boden unten sich ausnehmen, oder endlich die Steine am Wege oder das Geröll am Strande zu vergleichen. Die weiße Bohne sitzt in ihrer Schote, oder die Erbse steht gar auf ihrem Füßchen; sind sie herausgenommen, liegen sie herum, und keinem Menschen fällt ein, sie mehr zu fragen, ob sie sitzen wollen oder gar aufstehen. Bei den Kieselsteinen, die durcheinander gewälzt sich daherschieben, bleibt es gleichgültig, wie sie zu solcher Zwangslage passen. Nehmen wir sie einzeln vor, schließen wir aus dem Gesamtzug ihrer unregelmäßigen Formen selbst, wer sich mehr zum Stehen, wer mehr zum Liegen schickt, oder wer daherrollen mag von Natur. Dies sind die gerundeten, jenes die länglichen Körper. Die krummen oder die ebenen Flächen, die Erstreckung in die Breite oder in die Höhe geben die Entscheidung. Die Bevorzugung einer Dimension, sei es im Dinge selbst oder in unserer Ansicht, stempelt den einen Kiesel zum kleinen Eckstein, den andern zur trägen Schwelle. Die eine liegt, der andere steht. Wir sehen also die Richtungsachse, wie bei Lebewesen, auch in diese unförmlichen Gebilde aus totem Material hinein. Oder anders ausgedrückt, wir abstrahieren die Hauptlinie, immer deutlicher als eine Gerade, zwischen den beiden äußersten Endpunkten des Körpers, und nehmen sie als maßgebend für unser Gefühl, das sich in diese fremde unorganische Form hineinversetzt. Dabei wird ganz natürlich und wie von selber die unverständliche Regellosigkeit in solchem Steingeröll übersehen, unbewußt außer acht gelassen zuerst, dann gewohnheitsmäßig, ja methodisch davon abgesehen. Die Auffassung der liegenden Formen nähert sich in unserer menschlichen Sinnesart dem eingeschriebenen Oval oder dem umschriebenen Parallelepipedon, dessen größere Seiten nach unten und nach oben gekehrt sind; die Vorstellung von stehenden Formen bequemt sich summarisch demselben Grundtypus, wenn die kleineren Seiten nach unten und oben gewendet sind, die Längsachse somit Vertikalachse sein muß, oder vergleicht sie mit dem eiförmigen Körper oder mit andern regelmäßigen Bildungen, die sich dem Prisma, dem Zylinder, der

Pyramide nähern, oder wie wir sonst sie heute geläufig benennen. Nur der Würfel, die Kugel können beliebig als stehend oder liegend, jener wohl gar als sitzend, diese als rollend aufgefaßt werden. Ja unsere Auffassung begnügt sich, wo der Körper sich so nicht fassen läßt, wohl mit einer Ansicht und sucht wenigstens auf einer Seite das Dreieck, Viereck oder Trapez, um das Ding da wenigstens nach solcher Flächenform einzuordnen und durchzufühlen.

In all diesem Tun stoßen wir auf eine weitere Eigenart des Menschen in seinem Verhalten gegenüber den Dingen, und hier spielt seine geistige Organisation oder der Mechanismus seiner intellektuellen Funktionen wohl unleugbar schon eine Rolle. Wir können nicht umhin, von der sinnlichen Wahrnehmung zur Vorstellung, von der konkreten Anschauung zum abstrakten Begriff oder vom Besondern zum Allgemeinen überzugehen, — oder „aufzusteigen“, wie die Intellektuellen so gern sagen, um zugleich einen Wert angeblich höheren Ranges zu erschleichen. Ob solche Entfremdung vom sinnlichen Vollgehalt des Erlebnisses ein Vorzug sei, läßt sich bestreiten, daß es ein Fortschritt zur Erkenntnis sei, wohl trotz dem summarischen Verfahren nicht leugnen. So allein werden wir Herr des Wirrsals der Erscheinungen, so schaffen wir Ordnung im Gedränge des bunten Wechsels. Unsere Wahrheit ist Abstraktion; aber wir können nicht anders: auch dazu führt uns innere Nötigung, und der Vollzug dieser Fähigkeit befriedigt und steigert den Antrieb zu solcher Vergewaltigung der Dinge. Der Mensch betätigt auch schon in seinen frühesten schöpferischen Versuchen denselben Drang; eine unverkennbare Vorliebe für Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit bezeichnet seinen Weg seit den Anfängen aller Kultur.

Was heißt das: „Regelmäßigkeit“ und „Gesetzmäßigkeit“? Wir stehen wieder vor einem Grundbegriffe oder gar einem Paar von solchen, die noch vor dem Eintritt ins Gebiet der Ornamentik klar bestimmt werden sollten. Friedrich Th. Vischer definiert die „Regelmäßigkeit“ in den Kritischen Gängen (V) als die „gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile“. Dafür nennt er als Beispiele: die Säulenordnung, die Folge eines dekorativen Musters, die gerade Linie, den Kreis, das Quadrat usw. Heinrich Wölfflin[1]) macht darauf aufmerksam, daß diese Dinge doch wohl nicht alle unter einer Definition Platz finden können.

1) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886 S. 20.

„Regelmäßigkeit" der Abfolge müsse getrennt werden von der „Gesetzmäßigkeit" einer Linie, einer Figur, wie sie Quadrat und Kreis usw. zeigen. Der Unterschied zwischen Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit gründe sich auf eine tiefgehende Differenz. „Hier haben wir ein rein intellektuelles Verhältnis vor uns, dort ein physisches. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserem Organismus, sie gefällt nicht als angenehme Daseinsform, sie ist keine allgemeine organische Lebensbedingung, sondern nur ein von unserem Intellekt bevorzugter Fall. Die Regelmäßigkeit der Folge ist uns etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäß nach Regelmäßigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmäßig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge."

Gewiß ist es geboten, den prinzipiellen Unterschied dieser zwei Faktoren sich möglichst klarzumachen, — auch wenn sie wohl kaum je ganz abgesondert beobachtet werden können, „da jedes intellektuelle Verhältnis auch irgendeine physische Bedeutung hat". Aber auch Wölfflin ist die Trennung noch nicht befriedigend gelungen. Er nimmt immer nur auf unseren leiblichen Organismus Rücksicht, während es sich hier um die feinste innere Organisation handelt. Er isoliert deshalb den Intellekt, als ob nicht auch dieser aufs innigste mit der natürlichen Anlage zusammenhinge.

„Regelmäßigkeit", die Fr. Th. Vischer als gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile definiert, unterliegt der zeitlichen Auffassung, da wir doch zunächst an die Regel denken, die durch sie erfüllt wird. Im Bereich der Künste zeitlicher Anschauungsform, Musik, Mimik, Poesie, herrscht sie demnach ohne weiteres als Grundform. Sowie wir den Begriff auf die räumliche Existenz übertragen, scheint sich eben durch den Vergleich mit einem zeitlichen Nacheinander, das die Regel vorschreibt, der Widerspruch zum räumlichen Nebeneinander einzustellen. Wir sprechen aber trotzdem von einem regelmäßigen Körper, ohne Anstoß zu nehmen. Die Erscheinung eines solchen kristallinisch festen Gebildes führt uns durch seinen Anblick selbst dazu, das starre Dasein sozusagen in zeitliche Auffassung aufzulösen, indem wir die Ansicht von der einen Seite, d. h. das Flächenbild mit seinen Anweisungen auf die Tiefendimension, durch andere Ansichten ringsum ergänzen, bis wir die Regelmäßigkeit von allen Seiten her festgestellt haben. So wenigstens verfahren wir beim großen Körper, indem wir uns um ihn herumbewegen. Ist er kleiner und

beweglich, nehmen wir ihn in die Hand und drehen ihn herum, bis wir dieselbe Prüfung durchgeführt haben. Das Verfahren des Absehens entspricht dem des Abtastens, und in der Abfolge gewinnen wir die Teilvorstellungen, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, das wir mit einem Wort zu fassen meinen. Enthält die Vorstellung nicht von vornherein den Impuls der Bewegung mit? — In der ganzen Ornamentik und Architektur muß der Vollzug einer Bewegung zu Hilfe kommen, sei es wirklich, sei es imaginär, um den festen Bestand in ein transitorisches Erlebnis zu verwandeln. Hier liegt also ein Beitrag des menschlichen Subjektes vor; es wird an die innere Mitwirkung des perzipierenden Betrachters appelliert und auch im reinen Schauen die Erfahrung mannigfaltiger Betätigung unserer übrigen Organe wachgerufen.

„Gesetzmäßigkeit" gewährt nach Wölfflin nur intellektuelles Vergnügen und soll lediglich auf Bevorzugung eines Falles unter vielen (wie z. B. des rechten Winkels, der geraden Linie) beruhen. Aber fragen wir, woraus dies Vergnügen, dieser Vorzugswert für den Intellekt entspringen möge, so gibt Wölfflin keine Antwort mehr. Sie können aber doch nur in der innern Organisation unseres Kopfes ihre Begründung finden. Tatsächlich wird der rechte Winkel, der Kreis, das Quadrat wie die gerade Linie zum Ideal, das wir nicht allein bevorzugen, als Wert anerkennen, wo immer uns jene an rechter Stelle begegnen, sondern vielmehr zu erreichen suchen, in zahlloser Wiederkehr verwenden, also zu einem Bestandteil unseres regelmäßigen Verfahrens erheben. So kamen wir ja dazu, Gebilde, die diesem Ideal entsprechen, regelmäßige Körper zu nennen. Warum nennen wir das Quadrat, den Kreis nicht gesetzmäßige Figuren, den Würfel, die Kugel nicht gesetzmäßige Körper? Wir gehen von dem subjektiven Erlebnis aus, das sich successiv vollzogen hat, und betrachten das Ding nach Maßgabe des Verfahrens, das für seine Herstellung erforderlich wäre. Die Differenz macht sich erst fühlbar, wenn wir von der Genesis dieser Figuren oder Körper, d. h. von der Regel absehen und sie als fertig dastehend betrachten. Unsere Subjektivität hat das Recht der Erstgeburt für sich; allmählich erst anerkennen wir die Objektivität des Bestandes außer uns. Damit aber hört dann die successive Auffassung als solche auf, und die simultane tritt an deren Stelle. Auf das Streben nach dem Ideal folgt nun die Befriedigung des Erreichten, auf die Bewegung die Ruhe, auf das Wollen der Genuß; es geschieht jedoch nur, indem wir unsere Forderung

vollständig erfüllt finden. Gesetz aber nennen wir in unserem Rechtsleben eine menschliche Satzung von allgemein bindender Kraft; es wird ihr der Anspruch auf allgemeine Gültigkeit zugestanden, soweit das Gemeinwesen reicht, das sich diese Satzung gegeben und ihre Aufrechterhaltung übernommen hat. Es ist die bleibende Bedeutung, die wir mit der Bezeichnung Gesetz ausdrücken wollen. Wenn in Recht und Staat immer der menschliche Wille als Urheber des Gesetzes im Spiele bleibt, sucht er doch die Unterstützung in höherer Heiligung. Ganz anders das Gesetz, das die Naturwissenschaft uns erkennen lehrt: die Wiederkehr der nämlichen Ergebnisse beim Eintritt der nämlichen Bedingungen steht unwiderruflich fest auf sich selber gegründet.

Demnach hätten wir zwei Unterschiede gewonnen, die das Gesetz von der Regel sondern. Der nächstliegende ist die simultane Anschauung. Nur bei dieser rede ich von Gesetzmäßigkeit im eigentlichen Sinne, nämlich wenn mir das Quadrat, der Würfel, das Polygon oder der Kreis wie ein regelmäßiger Körper als ruhiges Bild einleuchtet. Die Übereinstimmung des Gebildes mit sich selbst führt zum Verständnis des notwendigen Seins. Sie wird als bestehende Tatsache der Außenwelt hingenommen, wo sie zugleich sich gegen fremde Einflüsse abgeschlossen zeigt. Dann ist es gleichgültig, ob ich das Gebilde selbst erst hergestellt oder ob ich es fertig in der Außenwelt vorgefunden habe. Diese simultane Auffassung kann aber selber nur bestehen und sich vor der andern behaupten, wenn der zweite Unterschied hinzutritt, dem wir das Zugeständnis machen, auf die Anläufe unserer Subjektivität zu verzichten. Das Gesetz ist etwas Objektives, während die Regel ihren Ursprung aus dem lebendigen Verfahren und Benehmen des Subjektes nicht verleugnet. Gehe ich vom ruhigen Schauen des Gesamtbildes oder vom Festhalten des reinen Begriffs wieder zur beweglichen Prozedur über, zum abtastenden Verfolg der Linien und Flächen oder zum ermessenden Vergleich der Einzelbilder ringsum, so erlebe ich wieder die Entstehung, rekapituliere, wie ich es machen muß, um es selber zu vollbringen, gewinne die Abfolge von Angaben des Rezepts, das die menschliche Vorstellung der menschlichen Hand diktiert. Ist dieser Verlauf am Ende, das Ergebnis erreicht, so wird in der bleibenden Bedeutung etwas Neues fühlbar, nämlich die Übereinstimmung der Regel mit dem Gesetz oder umgekehrt der tatsächlichen Existenz mit unserem Postulat. Der Einklang zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven ist

das Ereignis, der bevorzugte Fall. Das Hausgesetz der menschlichen Intelligenz und das Naturgesetz da draußen befinden sich hier in Harmonie. Darin liegt die höchste Bestätigung, daß Mensch und Welt für einander sind, damit erst rühren wir an die Grundbedingungen aller schöpferischen Auseinandersetzung des Menschen mit der Außenwelt, an die unweigerlichen Voraussetzungen ihres Erfolges und ihrer haltbaren Ergebnisse. Damit verstehen wir auch die Genugtuung, die solche Fälle der Kongruenz beider Instanzen gewähren.

Wir haben demgemäß wieder die beiden Faktoren der Kunst beieinander: Regelmäßigkeit ist der Beitrag des Subjekts, wenn auch seinerseits aus den physischen Bedingungen seines organischen Körpers, seiner Ortsbewegung, seiner Hantierung, seines abtastenden Sehens, wie seiner Atmung, seines Herzschlages und aller anderen Funktionen sich ergebend. Es ist die Aufnötigung seines Verfahrens und seiner Vorstellungsweise, wenn wir nur die eine Seite befragen. Gesetzlichkeit dagegen ist der Beitrag der Außenwelt, die Wirkung der Naturkräfte, die wir als Tatsache respektieren. Wir setzen sie, auch ohne sie noch zu verstehen, als Notwendigkeit in unsere Rechnung und verehren die furchtbar gewaltigen Beweise eines übermenschlichen Zusammenhangs, deren elementarer Hereinbruch auch uns Menschen mit sich fortzureißen vermag. Nur soweit Natur und Menschengeist auf den nämlichen Grundlagen erwachsen, unauflöslich zueinander gehören und aufeinander abgestimmt erscheinen, so lange geht das Fazit der Auseinandersetzung rein auf. Für alle diese Fälle wären Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit nur die beiden Seiten einer und derselben Sache. Aber beide gehen über die konzentrischen Sphären hinaus: menschliche Organisation und Denkart hier, Naturanlage und Naturereignis da weichen auseinander und bleiben fremd, je mehr wir uns den Ausgangspunkten nähern. Die Regel ist die wandelbare Formel der menschlichen Behandlungsweise, das Gesetz die unentrinnbare Formel des Naturlaufs. Je unklarer noch die Überlegenheit der Natur gefühlt, je unheimlicher die Feindschaft der Elemente geahnt wird, desto stärker und einseitiger ist die Befriedigung, die bindende Regelmäßigkeit und verständliche Gesetzmäßigkeit gewähren. Es geht dem primitiven Menschen mit diesen Errungenschaften wie dem Landbewohner, wenn er nach langer Irrfahrt auf dem Ozean zum ersten Male wieder festen Boden unter den Füßen spürt. Aus dem Gegensatz der noch unübersehbaren Außenwelt erklärt sich

die lange dauernde Überschätzung alles regelmäßigen Wesens und alles gesetzlichen Bestehens, wie der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Zwischen jenem Anfangs- und diesem Endpunkt muß sich auch die ganze folgende Analyse der Gestaltungsprinzipien bewegen. Sie beginnt bei der Regelmäßigkeit als Disposition der innern Anlage des menschlichen Subjekts und läuft aus in der Gesetzmäßigkeit der Natur als Ausdruck ihres festen Aufbaues und unverbrüchlichen Zusammenhangs, in dessen objektivem Bestande wir selber eingeschlossen sind mit unserem Leben und Schaffen allesamt. Im Kunstwerk aber nennen wir die erreichte Einheit zwischen Regel und Gesetz den Stil.

Der erste Ausdruck, der von innen her dem Spiel der Sinneseindrücke von außen antwortet, setzt das Subjekt, das menschliche Einzelwesen, als Ausgangspunkt des gesamten weiteren Prozesses. Das lebendige Individuum ist der gegebene Mittelpunkt aller Beziehungen und immer wieder der letzte Zielpunkt aller noch so ausgebreiteten Streifzüge in die Außenwelt. Die Zentralpunkte seiner werdenden Weltanschauung liegen notwendig auf der Vertikalachse seines Körpers, die vollends im Kopfe die vornehmste Zentralstelle trägt. Wenden wir das Verfahren der menschlichen Auffassung nun auf den Nebenmenschen selber an, wie wir sie beim Baume, beim Steine sogar kennen gelernt, so stellt sich die gleiche Abstraktion der geraden Richtungslinie seines Wachstums auch hier ohne weiteres ein, und die aufrechte Vertikale mit dem Kopf oben, die wir schon als Maßstab für die abweichenden Erscheinungen der Tierwelt aufgedeckt haben, wird auch das entscheidende Merkmal, wo wir unsersgleichen anerkennen. Noch ehe die sonstigen Eigentümlichkeiten der Gestalt oder gar die innere Organisation ihm näher vertraut werden, erfaßt der Mensch dieses Wahrzeichen seines Leibes wie den Auszug des Wesentlichsten aus dem Einzelding von unserer Art. Die nackte Vertikalachse, die vor uns aus dem Boden ragt, eine Stange von beträchtlicher Höhe, oder ein Pfahl, ein kahler Stamm von stärkerem Umfang, üben unwillkürlich und bei unerwartetem Anblick erst recht unfehlbar eine imponierende Wirkung. Diese sinnfällige Verkörperung des Höhenlotes ist vollgültiger Ausdruck eines stofflichen Individuums gleich uns, das Signal eines andern Ichs oder der Repräsentant des eigenen. Es bezeichnet wieder solchen selbständigen Träger einer eigenen Wirkungssphäre. Begnügen wir uns im Fortschritt der geläufigen Beschränkung auf

den Augenschein auch hier statt der vollrunden Körperlichkeit auf die flächenhafte Erscheinung, so schrumpft die menschliche Person wohl nicht allein zur Linie, sondern gar zum Punkte zusammen. Dieser Mittelpunkt eines Wirkungskreises ist der einfachste und unentbehrlichste Ausdruck der Einheit — eben jener Ausgangspunkt, von dem wir oben im geläufigen Bilde gesprochen, der Ichpunkt, auf den sich der moderne Mensch in seinem Denken zurückzuziehen pflegt.

Der natürliche Mensch freilich, mit dem wir am Anfang künstlerischen Schaffens zu rechnen haben, gibt so leichten Kaufes sein Körpergefühl nicht auf. Für ihn ist der erste Wert die eigene Existenz, d. h. für ihn sein gesunder Leib. In naiver Anerkennung dieses Schatzes zeichnet er ihn aus durch den Schmuck. Und wo diese Hervorhebung aufs Ganze gehen soll und nicht auf einzelne Gliedmaßen, die er besonders hochzuhalten Ursache hat, da gilt sie wieder der aufrechten Mittelachse des Körpers und ihrer Spitze, dem Haupt. Er steckt sich eine Feder in den krausgelockten Haarschopf oder trägt einen ganzen Federbusch auf dem Scheitel. Das ist eine Überhöhung des eigenen Wuchses und mit dieser Verlängerung der Vertikale gewiß auch eine Überhöhung des Selbstgefühls, genau wie Helmzier oder Zylinderhut des Europäers von heute. „Die vereinzelte Einheit", sagt Gottfried Semper, „ward als Versinnlichung der Autorität und des Inbegrifflichen bereits von dem dunkeln Kunstgefühle der ersten Menschen aufgefaßt, und mit wunderbarem Instinkt an richtiger Stelle angewandt.[1]) — Das roheste Bestreben sich zu schmücken geht zum Teil aus diesem dunkelgeahnten Prinzip hervor. Der Geschmückte ist d a s M a l des Schmuckes."

Damit ist auch der gebräuchliche Terminus für die ursprünglich gesetzte Einheit gegeben. Wir erinnern vorerst nur an den Gebrauch des Mals bei Spielen und als Zeichen und Ziel; denn die vollgültige Bedeutung kann sich erst im Verlauf der weiteren Entwicklung all der Beziehungen zusammenfinden, die wir von ihm aus verfolgen müssen. Die Wandelbarkeit dieses Beziehungszentrums wird sofort einleuchtend, sowie man jenen kurzen Satz: „der Geschmückte ist das Mal des Schmuckes" zu weiteren Beispielen am selben Individuum durchverfolgt. Das Haupt des Häuptlings ziert die Feder wie ein aufgesetzter Accent auf die Richtungsachse von unten nach oben: es ist nichts als der stehengebliebene Erfolg der mimischen Ausdrucksbewegung, nichts als die Verlängerung der gegebenen Linie, ein Zuwachs des näm-

1) Prolegomena XXXVII f. Die Erklärung aus Vitruv lassen wir absichtlich weg.

lichen Sinnes, den sie von Natur schon hat. Ein Strick um den Leib, ein Gürtel mit Gehänge um die Lenden zeichnet andere Werte aus, die sich von selber verstehen. Ein Armband geziemt der Rechten, die er im Kampfe braucht, oder der Hand, die ihm zahllose Dienste leistet, oder ein ähnliches Band um die Knöchel den schnellen Füßen des Läufers. An allen diesen Stellen umspannt der Schmuck den wertvollen Teil und faßt ihn wie in einen Rahmen, wie der Goldreif den Edelstein, damit er recht hervortrete. Zum geschmückten Mal wird aber auch der einzelne Finger der Hand; er tritt als Körper in den Ring, den wir daranstecken. Und die Wahl des Fingers in der Reihe von Anwärtern, die sich allmählich den Rang streitig machen, erzählt eine ganze Geschichte vom Wandel der Kultur und ihrer Ideale. Mit solcher Einengung des Reifen auf ein so schlankes Glied verlassen wir aber den Maßstab der ursprünglichen Ausdrucksbewegung, deren bleibendes Zeichen er sein soll, fast allzusehr, und nur die liebkosend spielende Hand des Weibes, die ihn am Finger des Helden befestigt, vermag noch so intime Beziehungen auf ihren einstigen Sinn zurückzuleiten. Aber wenn der geliebte Mann hinauszieht in den Kampf, so hängt sich die Gattin an seinen Hals, und wo ihre Arme seinen Nacken umschlangen, befestigt sie als beharrende Wiederholung die Halskette, die sie gefertigt. Und wie er mit beiden Händen das Antlitz umfaßt, das sein Entzücken ward, so umrahmt er es wohl mit Perlen oder Geschmeide zu beiden Seiten der glatten Stirn, der strahlenden Augen, der zierlichen Ohrmuscheln, genau an der Stelle, wo seine streichelnde Hand sich in zärtlichem Bemühen erging. Das Ornament selbst ist in all seinen mannigfaltigen Variationen nichts anderes als ein Niederschlag des mimischen Spieles um solchen Wert herum, des anerkennenden Verweilens und beteuernden Wiederkehrens im Erfassen des gefundenen Wertes. Und eben die nachfühlende, genießende Wiederholung der ähnlichen Gebärde ist der Sinn, der allem Reichtum der Motive, allen Abwechslungen der Form für den nämlichen Inhalt zugrunde liegt. Mit beiden Händen umfassen, mit beiden Armen umschlingen, aber auch mit beiden Augen immer wieder daran entlanggleiten, als könnten auch sie zugreifen und festhalten, was entschwinden will, das sind die allgemein verständlichen Vorgänge. Sie führen unmittelbar zur Erfindung der weiteren Motive des Schmuckes, zu denen wir vom Mal aus gelangen.

V.

DIE DREI GESTALTUNGSPRINZIPIEN

SYMMETRIE UND PROPORTIONALITÄT

Bei der begrifflichen Analyse der Gestaltungsprinzipien, die sich in der Ornamentik ausbilden und von hier in das künstlerische Schaffen weiterdringen, muß ganz besonders daran festgehalten werden, daß es sich um Gestaltung vom Menschen aus und für Menschen handelt. Mag die mimische Ausdrucksbewegung oder die praktische Hervorbringung zuerst ins Auge gefaßt werden, d. h. die Entstehungsursache dort, die Gelegenheitsursache hier das Interesse auf sich ziehen, immer ist die Betätigung des Menschen mit seinen Händen die Hauptsache und dabei die Mitwirkung seiner Arme, seiner Beine und seiner Augen vor allem zu berücksichtigen. Im unmittelbaren Umkreis seines Tastraumes oder in der Verschiebung dieser Sphäre von Ort zu Ort müssen wir die nächstliegende Erklärung suchen, spät erst auf dem Sehfelde in weiterer Entfernung. Den Bereich des Tastbaren und des Sichtbaren sollten wir aber vorerst gar nicht verlassen.

Wir wissen ja freilich, daß der Mensch dem, was er Raum nennt, überhaupt nur beizukommen vermag, indem er die zeitliche Vorstellung auf die räumliche Anschauung überträgt. Aber wir wissen auch ebenso, daß er dem, was er Zeit nennt, nur mit Hilfe räumlicher Größen beikommen kann. Bewegung und Beharrung sind die menschenmöglichen Annäherungen an die beiden Extreme. Für die schöpferische Auseinandersetzung mit der Außenwelt sind die Erlebnisse am eigenen Leibe das Maßgebende; sie sind es so sehr, daß es gewagt, ja verkehrt erscheint, auch nur die verfeinerten Fähigkeiten des Gehörs zur Erklärung herbeizurufen. Es kommt zunächst auf so viel derbere handgreifliche Unterschiede an, daß selbst der Augenschein uns schon zu leicht verleitet, die willkommene Auskunft bei ihm allein zu suchen, weil wir modernen Menschen sie dort geläufig haben und gewöhnt sind, sie dort zu finden.

Unter den Bewegungen des Menschen ist natürlich die des

Schreitens die wirksamste, die Ortsbewegung die sinnfälligste Veränderung, der pendelnde Gang die stärkste der treibenden Mächte. Daneben aber behaupten die Bewegungen der Arme als Hebel an seinem Leibe ihr eigenes Reich und mit ihnen die Tätigkeit der Hände. Die Faust und was die Finger umspannen, ergeben die bequemsten Maße, die Spitze der Finger schon ein Minimum des Tastens. Mit der Beweglichkeit der Augen stoßen wir neben dem Zuwachs der Tragweite und der Verfeinerung auch auf Einschränkungen durch ihre Lage im Kopf.

Unsere Beharrung in ruhigem Zustand ist andererseits eine innerlich bewegte. Wenn wir auch nicht gehen und hantieren, so atmen wir doch mit unseren Lungen die Luft ein und aus, und sind damit einem periodischen Wechsel im ganzen Organismus unterworfen. Mit dem Zustrom des erfrischten Blutes schärfen sich die Sinne, mit der Ebbe schwindet ihre Leistungsfähigkeit. Zwischen beiden aber merken wir die rastlose Fortdauer des Pulsschlages, unmittelbar jedoch nur, wenn das Herz erregter pocht, sonst erst, wenn wir absichtlich darauf achten oder in der Stille der Nacht, wenn andere Sinne ruhen, dem vernehmlichen Takte lauschen, oder gar sein schnelleres Tempo mit dem regelmäßigen Zug des Atems vergleichen.

Dieser organisch belebte Körper ist die erste Einheit, die wir kennen, er das Mal für alles weitere Spiel seiner Kräfte. Aus seiner Anlage entspringen sogleich zwei verschiedene Anfänge, denen wir weiter nachgehen müssen. Ja, es kommt darauf an, die beiden Fäden zugleich in der Hand zu behalten. Sie stecken schon in dem Versuch, den Grundbegriff der „Regelmäßigkeit" zu definieren, den wir vorangeschickt haben, hier also wieder aufnehmen dürfen, um daran anzuknüpfen.

Die Regelmäßigkeit wäre nach F. Th. Vischer „die gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile". Setzen wir statt des letzten Wortes Teil, das schon ein Ganzes vorausnimmt, von dem wir noch nichts wissen, vorläufig Objekt oder Element, zur möglichst neutralen Bezeichnung eines sinnlich wahrnehmbaren Reizes ein, — so ist das nächste, was wir brauchen, die Mehrzahl. Dann sollen diese Elemente oder Reize unterschieden, also jedenfalls unterscheidbar sein, d. h. sie müssen sich gegeneinander abgrenzen, wenn sie aneinander geraten, dürfen nicht ineinander fließen, sondern sollen sich isolieren, um als Einheiten aufgefaßt zu werden. Darnach erst — oder trotzdem noch — sollen sie sich als unterein-

ander gleiche ausweisen. Schließlich käme die Wiederkehr, die gleichmäßige Abfolge hinzu, wodurch sie erst in Fluß geraten zu uns. Da haben wir schon das Nebeneinander im Raum und das Nacheinander in der Zeit. Dazu gehören aber wieder mindestens zwei Elemente.

Wie kommt das Subjekt von der Einheit zur Mehrzahl, auch nur von Eins zu Zwei? Mit dieser Frage stoßen wir erst an den eigentlichen Kernpunkt des Problems. Die Einheit unseres Bewußtseins vermögen wir uns selbst nur anschaulich zu machen, wenn wir es punktuell, wie ein Nadelauge denken, durch das alle Vorstellungen hindurch müssen. Das wäre die konstitutive Vorbedingung unseres zeitlichen Auffassens, wenn nur ein einziges Moment Zutritt fände, im selben Augenblick kein zweites hineinkäme, sie mögen sich so heftig drängen, so eilig vorüberschlüpfen oder so oft wiederkehren, wie sie können. Dieser innere Augenpunkt macht uns die Zeit, wie schon die Pupille in unserem Augapfel und die Stelle des deutlichsten Sehens dahinter das successive Verfahren des Schauens bedingt.

Von der Einzahl zur Mehrzahl gelangen wir erst durch die Wiederkehr des gleichen Reizes. Gleichheit der Elemente ist die Bedingung unseres Zählens und der ganzen Arithmetik. Ich kann nicht Äpfel zu Birnen rechnen, noch Steine zu Tönen. Die Zahlenreihen sind empirische Bilderverkettungen mit dem spezifischen Merkmale, daß in die Verkettung nur durchaus gleichartige Bilder eintreten. Wie aber kommen wir dazu, die Bilder zu sondern, die andrängenden zu isolieren und als unterschiedene Einheiten anzuerkennen? Diese Scheidung muß vorausgehen, ehe wir die Gleichheit zwischen dem ersten und dem zweiten feststellen können.

Damit gelangen wir zurück zu den Beobachtungen, die wir bei der Differenzierung der Dimensionen von unserem einheitlichen Körper aus verfolgt haben. Denn auch hier gilt dieselbe Quelle unseres Begriffes von Einheit. Wir applizieren auf jede Erscheinung, die vor unseren Augen auftaucht, unser Höhenlot als Trennungslinie und zerlegen sie damit nach links und rechts. Mit dieser Diremtion vollzog sich die Breite, die von ihrer Entfaltung nach beiden Seiten dann zurückgenommen wird zur Mitte. Bei diesem Verfahren ergibt sich, ob die beiden Seiten zu einer Einheit gehören oder als trennbare Elemente vielleicht nur vorübergehend nebeneinander sind. Nur die eigene Mittelachse drüben erweist die Gegenwart eines Dinges der Außenwelt. Sie ist das Wahr-

zeichen des Gegenstandes. Sie fordert zur simultanen Auffassung heraus, während die Elemente dem successiven Verlaufe widerstandslos unterliegen. Ins Nacheinander lösten wir die Breitenausdehnung auf, wenn wir von einem Ende anfingen, die Elemente abzulesen bis zum anderen Ende hin. In dieser successiven Auffassung nannten wir sie Länge. Hier scheiden sich auch die Wege der Gestaltungsprinzipien, die wir betrachten wollen: Symmetrie und Reihung sind die ersten.

Mitten hinein in dies Verfahren stellt uns auch der Streit der Meinungen. Die verschiedenen Anläufe zur Definition der Symmetrie können nur von hier aus abgeschätzt werden. Wir greifen die Aufstellung Theodor Alts[1]) als erste heraus, weil sie der natürlichen Anschauung am nächsten bleibt und damit ohne weiteres an den bisher entwickelten Gedankengang sich anschließt, wenn auch ein Vergleich mitten in der Definition nicht eben glücklich dazwischentritt. „Die Symmetrie besteht darin, daß die nebeneinander liegenden Hälften eines aufrecht angeschauten Gegenstandes sich wechselseitig verhalten wie Spiegelbilder. Sie kann ohne einen bedingenden Begriff nicht gefordert werden. Dieser Begriff ist derjenige der Einheit, welchen sie vermöge der Wechselbeziehungen der beiden Hälften um die in der Mitte liegende Achse versinnlicht." Schon die geforderte Situation wird enger umschrieben, als die allgemeine Begriffsbestimmung der Symmetrie verträgt: ein Gegenstand — aufrecht angeschaut — seine nebeneinander liegenden Hälften. Aus dem Gegenstand erwächst aber auch die weitere Voraussetzung eines die Symmetrie bedingenden Begriffes, und zwar der Einheit. Denn fragen wir, woher der Begriff der Einheit komme, so leuchtet ein, daß wir ihn hier der Gegenstandsvorstellung entnehmen, die durch den Eindruck erweckt wird. Die Forderung der Symmetrie setzt aber von vornherein weder einen Gegenstand oder ein Ganzes aus zwei Hälften, noch den Begriff der Einheit voraus. Das erste Beispiel, das dem Menschen bekannt sein muß, noch ehe er sein eigenes Gesicht oder das anderer Menschen gesehen zu haben braucht, sind seine eigenen Hände. Sie verhalten sich wechselseitig wie „Spiegelbilder", nach dem Wortlaut der modernen Definition; aber sie sind nicht die Hälften eines Gegenstandes, brauchen nicht aufrecht angeschaut zu werden, sondern nur nebeneinander in einer Ebene zu liegen, so daß ihre Innen-

1) System der Künste, Berlin 1888, S. 47 f.

flächen oder ihre Außenflächen in dieses Sehfeld fallen. Aber sie sind nicht nur symmetrisch, sondern zeigen noch andere Gestaltungsprinzipien, die uns z. B. klar werden, wenn wir sie aufeinander legen. Sie werden dabei aber unabhängig vom Körper betrachtet, zu dem sie gehören. Dieser liefert nur die in der Mitte liegende Achse oder den kritischen Punkt, den wir von uns aus einsetzen.

Wir haben bei Th. Alt den nämlichen Fehler, den schon Wölfflin[1]) an der Definition F. Th. Vischers hervorgehoben hat. Die Symmetrie wäre nach Vischer „die Gegenüberstellung gleicher Teile um einen trennenden Mittelpunkt, der ihnen ungleich ist". Dazu bemerkt Wölfflin, man könne damit wohl einverstanden sein, sobald man sich nur darüber klar sei, daß hier nichts weiter gesagt sein solle, als daß bei gegebenem Mittelpunkte die Teile rechts und links gleich sein müssen. Die aktive Fassung verleite jedoch zu dem Glauben, „es sei in dem Begriff auch die Aufstellung eines Mittelpunktes eingeschlossen, was durchaus unrichtig ist". Leider sagt uns auch Wölfflin seinerseits nicht, woher der gegebene Mittelpunkt kommen soll. Dieser Mittelpunkt ist allerdings die Voraussetzung. Aber wo? Er wird zunächst nur vom menschlichen Subjekt auf die Erscheinung appliziert und vertritt die aufs Minimum reduzierte Vertikalachse, die wir schon bei der Entstehung der Breitenausdehnung (Diremtion) als unerläßliche Bedingung für die Differenzierung des Nebeneinander im Raume nachgewiesen haben. Es ist wichtig, festzuhalten, daß diese Trennungslinie oder der kritische Punkt zunächst nur Zutat des Subjekts ist. Ein zweiter Fall entsteht dann erst durch die Objektivierung in der Erscheinung uns gegenüber. In diesem Sinne bestimmt Gottfried Semper die erforderliche Situation als: „geregelte Verteilung nach horizontaler Ordnung um eine vertikale Achse, die senkrecht auf die Bewegungsrichtung[2]) gedacht wird." Aber auch diese anschauliche Hilfskonstruktion objektiviert beide Dimensionen im Bilde zugleich, oder verführt wenigstens dazu, sie gleichwertig mit der Erscheinung selbst vorzustellen, und darin liegt eine Übereilung, die uns zum irreleitenden Ansatz Vischers zurückführt.

Wenn nämlich Wölfflin seinerseits erklärt: „die Forderung der Symmetrie ist abgeleitet von der Anlage unseres Körpers", so hat

1) Prolegomena zur Architektur, München 1886.

2) Dieser Ausdruck ist nicht glücklich, da er zur Verwechslung der Symmetrie mit der Reihung führt. Lies etwa Querachse oder Horizontale.

er so weit ohne Zweifel recht. Wenn er aber weiter auslegt: „das heißt, weil wir symmetrisch aufgebaut sind, glauben wir diese Form auch von jedem ... Körper verlangen zu dürfen. Nicht deswegen freilich, weil wir unseren Gattungstypus als den unserigen für den schönsten hielten, sondern weil es uns so allein wohl ist," so geht eben dieser Blick in den Spiegel oder auf den Mitmenschen über das hinaus, worauf es ankommt. Nicht weil wir symmetrisch aufgebaut sind, postulieren wir dasselbe von allen Körpern außer uns (Anthropismus?); weshalb uns nur allein wohl sei, wenn die Außendinge diesem Postulat entsprechen, würde uns damit auch nicht erklärt (es sei denn eine Art von Atavismus oder heimliches Affentum im Spiele). Wir verlangen nach Symmetrie, weil wir paarig organisiert, auf symmetrischer Grundlage orientiert sind. Weil wir zwei korrespondierende Hände wie Füße zum Betreten und Betasten haben und zwei korrespondierende Netzhautflächen in beiden Augen zum Sehen brauchen, können wir gar nicht umhin, dies paarige Ebenmaß auf alle Objekte anzuwenden. Es wird uns so zur grundlegenden Gewohnheit des Auffassens, daß uns Erscheinungen, die ihm entsprechen, glatt eingehen und eben darum angenehm sind. Deshalb können wir auch, ohne absichtliche Ausschaltung dieses geläufigen Verfahrens, gar nicht umhin, im Nebeneinander räumliche Werte hervorzubringen, die diesem Gestaltungsprinzip entsprechen. Es ist eine natürliche Funktion, die mit der Anerkennung des eigenen Körperbaues zunächst allerdings gar nichts oder fast gar nichts zu tun hat, übrigens auch früher betätigt wird, als der Sinn für die Schönheit des eigenen Leibes im Sinne eines plastischen Ideals sich nachweisbar zu regen beginnt. Es handelt sich nicht einmal um eine Form, die wir gleich uns nur „von jedem Körper verlangen zu dürfen" glauben, wie Wölfflin meint, sondern die Forderung erstreckt sich auch auf Erscheinungen, die keine Körper sind, und auf Elemente, die nicht wie Vischers vorausgesetzte „Teile um einen trennenden Mittelpunkt, der ihnen ungleich ist," also doch in concreto mit ihnen zusammen existiert, ein Ganzes bilden. Wir wissen beim Eintritt einer Erscheinung in unsere Sinnessphäre, zumal in unseren Gesichtskreis, noch gar nicht, ob sie sich als Gegenstand ausweisen, als Körper bewähren werde. Die Elemente (Reize) brauchen nicht einmal zusammenzugehören wie ein Paar, das wir subjektiv zur Einheit zusammenfassen, geschweige denn einer Einheit anzugehören, die wir als objektiv vorhanden anerkennen. Was haben zwei Farbenflecken, die irgendwo in der Luft erscheinen, mit dem Begriff „Ein-

heit“ zu schaffen, der ihre Symmetrie fordert? Sie können sie aufs strengste erfüllen, ohne deshalb als Teile eines Körpers angesehen zu werden oder gar als Hälften eines Gegenstandes. Wohl aber fungiert das betrachtende Subjekt als Einheit, und zwar beim Vergleich der beiden auf ihre Symmetrie sowohl, als schon bei der Vorbedingung, daß dort eine Zweiheit vorliege. Ich identifiziere mich zuerst mit dem einen, dann mit dem anderen; erst so gelange ich zu dem Ergebnis, sie als zwei objektiv vorhandene Erscheinungen anzuerkennen. Der leere Intervall, so schmal oder so breit er sein mag, selbst die Linie, der Punkt nur zwischen beiden, dient als Negation, als Unbezeichnetes neben den beiden bezeichneten Stellen im Raum, die als positive Reize links und rechts von der neutralen, aber nun kritisch eingenommenen Mitte auftreten.

Unsere guten deutschen Ausdrücke für Symmetrie: Gleichmaß, Ebenmaß, bedeuten uns schon in ihrer Zusammensetzung, daß immer beide Faktoren erforderlich sind: das Maß auf der einen und das ihm entsprechende Gleiche auf der anderen Seite, das So und das Ebenso.

Weiter vermag unser Verfahren auf diesem Wege nicht zu kommen: unser Denkorgan ist nur imstande, zwei Objekte miteinander zu vergleichen. Treten noch andere Reize in unserem Sehfelde neben den beiden soeben verglichenen und als symmetrisch anerkannten auf, so haben wir nur die Möglichkeit, unseren Standpunkt zu verschieben, d. h. den zweiten mit dem dritten, den dritten mit dem vierten und so fort den letzten mit dem folgenden zu vergleichen. Wir rücken also die Mittelachse oder den Fixationspunkt von Einschnitt zu Einschnitt weiter, von einem symmetrischen Paar zum andern, verbinden also die successive Auffassung mit der simultanen. Beide lösen sich ja in unserem gewöhnlichen Verhalten naturgemäß einander ab. Aber es fragt sich immer, welcher von beiden wir die Oberhand lassen oder welche sich vermöge der eigenen Kraft des Ergebnisses das Übergewicht verschafft und damit objektive Gültigkeit behauptet, solange diese Kraft vorhält.

Mit der Einsetzung des kritischen Punktes vollzieht sich die simultane Auffassung, mit der Verlegung desselben auf einen folgenden Platz die successive; dazwischen aber fungiert als Vermittlerin die Diremtion vom Fixationspunkt nach beiden Seiten und die zentripetale Rückkehr auf diesen Punkt im Vergleich zu seinem Ergebnis. Je öfter sich dies Verfahren wiederholt, desto einfacher wird die Prüfung, desto flotter ihr Verlauf. Je häufiger die

Wiederkehr gleicher Elemente folgt, desto bestimmter wird die Erwartung immer gleicher Eindrücke. Die Bedeutung der verglichenen Objekte tritt allmählich zurück, sinkt ganz unter das Niveau des Interesses, und die Abfolge der Momente selbst wird die Hauptsache, der Verlauf beschleunigt sich unversehens. So entsteht aus der Symmetrie durch Wiederholung derselben mit lauter gleichen Elementen die einfache Reihung, das erste Gliederungsprinzip der Längenausdehnung im Raume. Damit beginnt ein ganz anderer Weg, auf dessen Anfang wir später zurückgreifen müssen. Sind die aneinander gereihten Elemente absolut gleich, so haben wir vollständige Gleichförmigkeit oder durchaus gleichmäßigen Verlauf, bei dem es schließlich gar nicht mehr auf die Eigenart der Elemente oder Reize ankommt sondern nur auf die unausgesetzte Succession in der eingeschlagenen Richtung. Die punktuellen Reizeinheiten bilden eine Linie, die nur als Leitfaden der dahinrinnenden Zeit dienen, wie in der Sanduhr die einzelnen Körner vom oberen Glasgefäß ins untere gleiten.

Sowie dagegen in die gleichartige Reihe ein abweichendes Element eintritt, so verändert sich das Wesen der Erscheinung vollständig. Wir gehen in unserer Aufzählung der Gestaltungsprinzipien gewöhnlich ohne viel Aufhebens von der einfachen Reihung zur sogenannten alternierenden aus zwei verschiedenen Elementen über. Das erscheint auch so selbstverständlich, wenn man es liest, weil in Beispielen daneben sogleich die beiden Elemente nebeneinander bezeichnet werden. Für die sinnliche Anschauung, als Erlebnis, liegt die Sache schon anders. Vollends aber kommt es bei der Erfindung und Hervorbringung darauf an, sich den Unterschied in seiner ganzen Stärke zum Bewußtsein zu bringen. Denken wir uns den Eintritt eines solchen Falles einmal als Überraschung, so wird erst die volle Bedeutung des neuen Ereignisses klar. Setzen wir in der einfachen Reihung aaaaaaaaa irgendwo ein b ein, so vergleichen wir diesen fremden Eindringling sofort mit dem nächsten a vor ihm und mit dem nächsten a nach ihm. Das b fesselt unsere Aufmerksamkeit während beider Seitenblicke auf seine Nachbarn links und rechts. Da steht aba als einfachster Komplex da. Beide Vergleiche führen auf Ungleichheit; das Verweilen bei dem Unbekannten ergibt einen merklichen Stillstand im Vollzug des Entlangsehens nach der eingeschlagenen Richtung. Nach den beiden Vergleichen mit den Nachbarn erfolgt eine Abschiebung nach beiden Seiten und ein Zurückkehren von

dem symmetrischen Paar auf den Ungleichen in der Mitte, — vielleicht gar mit der Stärke des Hinausdrängens, die seinen Widerstand auf die Probe stellt. Je länger die einförmige Reihe verlief, desto heftiger wirkt der unerwartete Reiz und behauptet sein Übergewicht auch über die anderen, für deren Wirkung wir abgestumpft sind. Doch schon das gleiche Paar von Nachbarn wird zurückstehen hinter dem Neuen in der Mitte. Damit drängt sich der Übergang zur simultanen Auffassung in den gleichmäßigen Fluß der successiven. Wir anerkennen die Symmetrie von a und a; zwischen beiden aber steht an der Stelle der Trennungslinie oder des kritischen Punktes kein neutraler Intervall, sondern ein Positives, das neue Element b. Das Subjekt des Betrachters stößt an seinem gewohnten Standpunkt auf ein Objekt, das zwischen den beiden Schalen der Wage wie die feste Vertikalstange wirkt. Wir haben statt der Symmetrie eine dreiteilige Gruppe. Und der Wertunterschied zwischen den drei Gliedern bedingt ein neues Verhältnis: Proportionalität.

„Proportion setzt die Ungleichheit voraus", sagt auch F. Th. Vischer in seinem Versuch, sie begrifflich zu bestimmen. Diese Voraussetzung ihres Auftretens haben wir soeben beim Eintritt auch nur eines Ungleichen in die einfache Reihung gleicher Elemente kennen gelernt. „Die Proportion setzt eine die Ungleichheit beherrschende Ordnung fest", lautet es weiter, sagt aber nicht viel, wie Vischer selbst gesteht. Die abstrakte Formulierung läßt nicht erkennen, wie sich solche Festsetzung einer Ordnung vollziehen möge, und wie sie dazu gelange, die Ungleichheit der Bestandteile zu beherrschen. Aber auch wir stießen in unserem Fall auf die Tatsache, daß das Ungleiche über die gleichen Elemente das Übergewicht bekam. Die Ausnahme springt als solche über die durchgehende Regel hervor. Statt der Koordination entsteht Subordination.

Der Hinweis Vischers, die Proportion gelte für die vertikale Richtung, führt uns wenigstens zu einem bestimmten Bereich ihrer Wirksamkeit. Auch Gottfried Semper erklärt: die Proportionalität ist das Gestaltungsprinzip der Höhendimension; die Vertikale ist die proportionale Achse, weil nach dieser Linie die proportionale Ordnung der Teile statthat.

Wie der Mensch dazu komme, diese Dimension als erste zu erfassen, haben wir aus seinem eigenen Bau zu erklären versucht. Aus der menschlichen Auffassung dieser eigenen Vertikalachse und deren Übertragung auf andere Außendinge ergibt sich von selber,

wie sie ästhetisch zunächst ausgelegt und dann ausgestaltet werden muß. Sie ist die Richtungslinie unseres eigenen Wachstums, und nach der Höhe, in der wir unser eigenes Haupt tragen, bemessen wir alle menschliche Proportionalität, anfangs rein als Größen, nach Leibeslänge. Wer seine Nächsten um Haupteslänge überragt, der beherrscht sie. Er gewöhnt sich wohl oder übel, auf sie alle herabzusehen, und sie schauen zu ihm auf. Das Wachstum der Kinder, bis sie als Erwachsene gelten, d. h. ein Durchschnittsmaß erreichen, und das Zusammenschrumpfen oder die gebückte Haltung im Greisenalter, gegenüber der aufrechten Streckung in der Vollkraft, sogar die starke Konkurrenz der Breitendimension jenseits der Lebensmitte, das alles kommt der Bedeutung und dem Verständnis dieser Richtungslinie als eines Aufstiegs von unten nach oben zugute. Daß der untere Endpunkt der Fußpunkt, der obere das Kopfende sei, verbindet sich mit dieser Vorstellung, schon lange bevor noch das eigentliche Interesse an dem Wuchs und der Gestalt unseres Leibes einsetzt und das geheimnisvolle Gesetz der Proportion im organischen Geschöpfe zu ahnen beginnt.

Daraus können wir schon abnehmen, wann das Höhenlot auch außer uns ästhetisch wirksam werden kann. Am unmittelbarsten geschieht es sicher nicht, wenn die Vertikale beliebig irgendwo in der Luft steht, sondern wenn sie mit uns auf gleicher Unterlage auftritt, oder wenigstens auf einer Horizontalen fußt, die das bekannte Niveau des gemeinsamen Schauplatzes bedeutet. Für den Beschauer erhält sie, wie Gottfried Semper erklärt, erst dadurch selbständige formale Existenz, daß sie „vertikal aufwärts gerichtet ist, mit Bezug auf die Ebene des Horizonts, oder auf eine Linie, welche letztere repräsentiert" (XXVI). Die erste Abschätzung des Größenverhältnisses im allgemeinen beginnt wohl von oben nach unten mit der Feststellung des Höhepunktes und Fällung der Senkrechten auf die horizontale Grundlage. Aber die Anteilnahme des Gefühls schlägt den umgekehrten Weg ein, d. h. von unten nach oben, eben weil die Erdoberfläche, unser Grund und Boden, den zuverlässigsten Ausgangspunkt für das Nachprüfen eines Dinges außer uns, nach Analogie unserer eigenen Person, besonders für das nacherlebende Durchverfolgen seiner Eigenart gewährt. Nach oben aber liegt gerade der freie Spielraum für alles, was uns über den Kopf wachsen mag.

Ganz nüchtern, im Anschluß an mathematische Begriffserklärung ausgedrückt, wäre die menschliche Höhendimension immer der kür-

zeste Weg eines Punktes von unten nach oben. Die Bewegung dieses Punktes geschieht somit in einer Richtung, die dem Gesetz der Schwere oder der Trägheit geradezu entgegengesetzt ist. Es ist ein Aufstieg, wie der Weg eines kleinsten Gasbläschens durch die atmosphärische Luft oder eines Luftbläschens im durchsichtigen Wasser vom Grunde bis an die Oberfläche. Sie sind leichter als die beiden Medien, sagen wir. Aber wer denkt heute noch bei Attraktion und Repulsion, bei zentrifugaler oder zentripetaler Bewegung nicht an das Spiel von Kräften? Kein Protest der Wissenschaft vermag die menschliche Vorstellung daran irrezumachen; revoltiert doch jene mitten im Lager der Atomlehre und nimmt ihre Zuflucht zu den Energien. In künstlerischen Dingen hat die menschlich natürliche Auslegung des Sinnenscheines immer recht. Der Gegensatz zwischen Bewegung und Beharrung wird zu einer Auseinandersetzung zwischen einem positiven und einem negativen Pol, zu einem Ausgleich zwischen Ruhe und Streben. Bei Kraft, Bewegung, Streben vermögen wir uns nicht allein etwas Menschliches vorzustellen, sondern auch etwas zu fühlen und mit zu erleben, weil wir es selbst an uns erfahren. Die dialektisch konstruierten Gegensätze dazu sind aber nur Negationen des Positiven, von relativer Negation bis zu absoluter. Was Beharrung sei, verstehen wir als bewährten Widerstand gegen Anläufe der Bewegung, entweder von außen oder von innen her, als Opposition gegen Versuche der Veränderung. Aber was ist absolute Ruhe für den natürlich denkenden Menschen? Kaum etwas anderes als Todesstarre oder ein Nichts, wo jede Vorstellung aussetzt.

Streben, Bewegung, Kraft ist also auch der Ausgangspunkt der ästhetischen Teilnahme am Geschauten, und sei es nur die Richtung einer Linie von unten nach oben. Sowie wir dieser aufgerichteten Vertikale das Recht des eigenen Wachstums zugestehen, wie uns selbst, so nehmen wir Anteil an dem Streben nach Selbständigkeit und Lostrennung des Individuums aus dem Zusammenhang des Alls, aus der Masse oder dem Gewirr der Umgebung. Die positive Kraft des selbständigen Entwickelns zieht uns an, die Abhängigkeit von dem Gesamten wird als ihr Widerspiel auch unser Feind. Die Gestaltung zwischen Fußpunkt und Spitze ergibt sich im Kampf beider Mächte, in ihr spiegelt sich die Geschichte des eigenen Aufstiegs in dem Medium, das dafür sorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die Resultante zwischen beiden einander entgegenwirkenden Richtungen verkörpert sich

in der Proportion an der Wachstumsachse. Versetzen wir uns mit unserm eigenen Körpergefühl oder nur mit dem Gradmesser seelischer Energie in diese Verhältniswerte der Form, so erleben wir das Ergebnis nach.

„In diesem Kampfe der organischen Lebenskraft mit der Materie einesteils, mit der Willenskraft andernteils entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen," schreibt Gottfried Semper. „Er zeigt sich in den schönen elastischen Kurven der Palme, die ihre majestätische Blätterkrone kraftvoll emporrichtet, aber dabei den Bedingungen des allgemeinen Gravitationsgesetzes als Ganzes und in ihren einzelnen Teilen, den Blättern der Krone, sich schmiegt.

„Als Reflex und Repräsentant der makrokosmischen Tätigkeit macht sich an derartigen Erscheinungen zuerst geltend: die Basis des proportionierten Systems.

„Als Reflex und Repräsentant des individualistischen Triebes oder Wirkens tritt dann an derselben proportionierten Erscheinung, und zwar dem Gipfel zunächst, hervor: die Dominante des Systems.

„Beide sind vermittelt durch ein neutrales tragendes und getragenes Mittelglied, an den Eigenschaften beider Vorhergenannten partizipierend, sich beiden gleichmäßig anschließend, und die Gegensätze an sich vermittelnd."

Diese naturwissenschaftliche Erklärung des modernen Architekten, die von der makrokosmischen Beziehung ausgeht, ist natürlich nicht die des urwüchsigen Menschen. Aber wir kommen mit der Unterscheidung des Kopfendes oben, des Fußendes unten und des ausgleichenden Mittelkörpers dazwischen genau so weit. Auch bei summarischer Einwirkung der Menschengestalt nach ihrer Vertikalproportion wird der Unterschied des Beingestelles und des Rumpfes als des Tragenden und des Getragenen sich fühlbar machen. Das letzte Glied oben nennen wir lieber Bekrönung, Spitze oder schlankweg Kopfstück, noch nicht Dominante, indem wir diesen Terminus lieber für das proportionierte Ganze aufsparen, wenn es seinerseits in weitere Beziehungen eingeht und in der Ungleichheit als beherrschendes Hauptglied auftritt.

Solange wir noch bei der proportionierten Einzelerscheinung verweilen, gilt es vor allen Dingen den Charakter der Selbstständigkeit zu betonen. Die Wachstumsachse des Menschen ist das Urbild; die Trägerin der aufstrebenden Bewegung im eigenen Körper anerkennen wir auch im fremden, am Mitmenschen, wie am Baume und in weiterer Übertragung auch am aufrechten Gebilde

der unorganischen Natur, in der Hauptachse des Kristalles oder des Bergkegels. Die Proportionalität von unten nach oben läßt uns keinen Zweifel, daß wir es mit einem selbständigen Körper zu tun haben. Wir begrüßen das werdende Individuum auch da, wo es mit dem Fuße noch im Boden wurzelt oder mit der kompakten Masse des Gesteins zusammenhängt. Desto entschiedener meldet sich der Anspruch allseitiger Abgeschlossenheit ringsum und klarer Begrenzung nach allen Dimensionen. Zur Proportionalität in der Höhenrichtung gesellt sich die symmetrische Entfaltung in der Breite, nicht aber in einer Achse nur, nach links und rechts, sondern auch nach vorn und hinten, oder vielmehr nach allen Seiten ringsum, wenn auch in vollständiger Unterordnung dieser anderen Dimensionen unter die Höhe, die im Koordinatensystem somit als Dominante dasteht. Die Unabhängigkeit von Beziehungen ringsum wird ausschließlicher sein, wenn auch die Unterscheidung einer ausgemachten Vorderseite wegfällt und dafür die Geschlossenheit und Ruhe der menschlichen Rückseite ringsum waltet, wie am Stamm des Baumes.

So sieht das menschliche Subjekt die Vertikalachse des eigenen Leibes nun objektiviert im fremden Körper vor sich stehen. Sie eben fordert zum Vergleich mit dem Selbst des lebendigen Individuums heraus und behauptet sich als ähnliches Zentrum, das innerhalb seiner Machtsphäre sich alles übrige unterordnet. Hier ist der Begriff der Einheit für die sinnliche Wahrnehmung verkörpert. Die Anerkennung des bleibenden Bestandes außer uns ist das Ergebnis dieser Vergleiche. Die Regel des eigenen Verfahrens ist dort Gesetz des Zusammenhalts. Dem veränderlichen Wesen der Menschennatur stellt sich die Beharrung der Körperwelt in solchem isolierten Beispiel gegenüber.

Die Dominante tritt in ihrer beherrschenden Kraft aber noch lebendiger hervor, wenn andere aufrechte Achsen neben ihr erscheinen, d. h. wenn an den einen Körper in der Mitte sich andere Körper anreihen. Wo die eine Vertikale alle übrigen Glieder überragt, oder ein anderer Kraftüberschuß alle übrigen Kräfte überwiegt, da ist mannigfaltigere Gelegenheit für sie, sich zu bewähren. Der einfachste Fall begegnete uns dort, wo zwischen zwei gleiche Glieder ein drittes Ungleiches eintrat, in der Folge **aba**, die durch das Übergewicht des Mittelgliedes zu relativem Stillstand gebracht ward. In der Diremtion nach beiden Seiten und der Zentralisation zurück auf den Fixationspunkt oder die Vertikalachse vollzieht sich

aber die Auseinandersetzung der Dominante mit ihren Nachbarn: „eine die Ungleichheit beherrschende Ordnung“. Und das Gestaltungsergebnis heißt Proportion. Wir haben also Symmetrie und Proportionalität auch hier miteinander in Verbindung, nur durch die Selbständigkeit der Glieder auch durch Gegensatz gesteigert.

Hier erst gewinnt die Definition der Symmetrie bei Th. Alt eine besondere Bedeutung. Nicht Symmetrie überhaupt, sondern eine Steigerung durch Hinzutritt anderer Gestaltungsmomente besteht darin, „daß die nebeneinander liegenden Hälften eines aufrecht angeschauten Gegenstandes sich wechselseitig verhalten wie Spiegelbilder“. Die beiden symmetrischen Glieder sind jedoch außer durch diese Gleichheit noch durch eine Ungleichheit charakterisiert, etwa in der Betonung einer Richtungsachse. Diese Richtungsachsen beider Teile verlaufen dann etwa nicht parallel aufwärts, sondern entweder konvergierend gegen die Mitte oder divergierend nach links und rechts. Damit erscheint auch hier das Gestaltungsprinzip der Proportionalität, im Verhältnis der drei Richtungsachsen zunächst als Wachstumsachsen in der Höhendimension. Auf jeden Fall haben wir eine Modifikation der Symmetrie oder eine besondere Form, die durch Einführung eines Gegensatzes gesteigerte Symmetrie des Kontrastes. Sie ist geläufig im sogenannten Wappenstil. Nun aber vergleiche man z. B. den heraldischen Kaiseradler, und zwar den doppelköpfigen mit dem einköpfigen, und wende dabei die Erklärung Alts an: die Symmetrie könne ohne einen sie bedingenden Begriff nicht gefordert werden; dieser Begriff aber sei derjenige der Einheit, den sie vermöge der Wechselbeziehung der beiden Hälften um die in der Mitte liegende Achse versinnlicht. Die Heraldik kennt die Zusammenstellung zweier symmetrischer Bestandteile, wie Adlerflügel, mit einer trennenden Mittellinie ohne weiteres Bindeglied. Wo liegt die Einheit? — doch nur in dem subjektiven Postulat, in der Vorstellung des Menschen. Die Zusammenfassung zu einem Paar wird vollzogen; aber das Andringen des vollständigeren Erinnerungsbildes mit Kopf, Rumpf und Schweif bleibt abgeschnitten durch jenen Trennungsstrich. Beim doppelköpfigen Adler liegt die Einheit mehr im Schweif als am Kopfende; auch der Rumpf wird noch halbiert, nur etwa durch ein Wappen darüber wieder zusammengefaßt. Der einköpfige Adler dagegen gewährt für den Begriff der Einheit volle Befriedigung, die nun nicht mehr willkürlich wie beim anderen, sondern natürlich erscheint. Dort ist die

Regel des Wappenstils vollkommener erfüllt; hier verbindet sich das Gebilde mit der Einheit des organischen Gewächses, d. h. mit dem Naturgesetz. Das gerade verletzt die Heraldik, stärkt aber den Glauben an die Existenz und das Leben. Der Übergang zur Naturwahrheit des lebensfähigen Geschöpfes überzeugt uns, daß wir den Boden der Ornamentik und Dekoration zu verlassen im Begriff sind und von hier aus schon das Bereich der Körperbildnerin betreten könnten, die der organischen Schönheit huldigt.

VI.

DIE DREI GESTALTUNGSPRINZIPIEN

ALTERNIERENDE REIHUNG — ZENTRALE SYMMETRIE

Da stehen wir auf dem Grenzgebiet zwischen beiden vor einer neuen Frage, die wieder zu einer abweichenden Auffassung der Symmetrie führt, nämlich derjenigen Alois Riegls. Er erklärt: „an der Symmetrie haftet untrennbar die Vorstellung der Ebene" (a. a. O. S. 30). „In der Symmetrie verrät sich der ununterbrochene haptische Zusammenhang innerhalb der Ebene am überzeugendsten dem äußeren Anblick. Die Symmetrie haftet nämlich an den Flächendimensionen und wird durch die Tiefe beeinträchtigt, wo nicht aufgehoben. Daher ist die Symmetrie innerhalb der bildenden Kunst des Altertums das wesentlichste Mittel gewesen, um die Abgeschlossenheit der stofflichen Individuen in der Ebene zu demonstrieren (a. a. O. S. 20).

Unzweifelhaft ist die Symmetrie zunächst nur Gestaltungsprinzip der zweiten Dimension, der Breite. Ihre Erscheinungen fallen also in die wagrechte Ausdehnung. Die senkrechte tritt nur insofern hinzu, als wir sie zum Vergleich der Elemente rechtwinklig auf jene Wagrechte gefällt denken. Wir können sie auf einen Punkt reduzieren. Schon darin liegt der Erweis, daß die Höhenausdehnung nicht unmittelbar mit gegeben ist. Sie gehört nicht notwendig zur Situation für das Auftreten der Symmetrie. Wir können also Riegls Behauptung, an der Symmetrie hafte untrennbar die Vorstellung der Ebene, nicht annehmen, und noch weniger die andere Formulierung: die Symmetrie hafte an den beiden Flächendimensionen, d. h. Höhe und Breite. Sie haftet tatsächlich nur an der Breite. Sowie die Höhe nicht bloß subjektiv dazu vorgestellt, sondern objektiviert wird, so tritt damit das andere Gestaltungsprinzip in sein Recht, die Proportionalität, die an der Vertikalrichtung haftet. Erst wo beide, Symmetrie und Proportion, verbunden auftreten, ist auch die Ebene gegeben.

Es fragt sich alsdann nur, wo liegt diese Ebene? — Kann sie nur Sehebene sein oder auch Tastebene? -- Kann es auch die Ebene sein, in der wir selbst als Höhenlot fungieren, d. h. die Breitenebene unseres Körpers? — Oder gäbe es gar noch weitere Möglichkeiten, die beiden Glieder der Symmetrie als Nebeneinander im Raume anzuerkennen? — Hört die einmal anerkannte Symmetrie auf, als solche zu wirken, wenn die Vorstellung der Ebene aufgehoben wird?

Zu diesen Problemen gelangen wir folgerichtig weiter, indem wir von der einfachen Symmetrie durch die Reihung gleicher Elemente zur alternierenden Reihe kamen und ihren ersten Verbindungen mit der Proportionalität nachgingen, die uns von beliebigen Elementen zu Körpern, von der Gesetzmäßigkeit kristallinischer Gebilde zu Gegenstandsvorstellungen aus der organischen Natur weiterführten. Am Anfang dieses Weges begnügten wir uns mit Erscheinungen im Sehfelde, dem reinen Augenschein ohne die zwingenden Wahrzeichen der Körperwelt, die uns Erinnerungsbilder konkreter Gegenstände mit erwecken. Nur so konnten wir zugleich der successiven Auffassung der symmetrischen Reihen gerecht werden, die lediglich regelmäßige Wiederkehr unterschiedner, doch gleicher Reize darboten oder zwei ungleiche Reize miteinander abwechseln ließen. Vergessen wir aber nicht, daß wir bei dieser Beschränkung auf den Augenschein, die unserer heutigen Gewohnheit entspricht, doch eine Ausschaltung des Getasts begangen haben, sowie es sich nicht mehr um die Auffassung, sondern um die Darstellung, die ursprüngliche Hervorbringung handelt. Ein Gestaltungsprinzip verdankt seinen Ursprung dem Verfahren des Urhebers, dem Griff ins Material und der Wahl seiner Mittel. Fertig vorgefundene Naturdinge werden gewiß eher ergriffen, gesammelt und verwertet, als die Herstellung neuer aus bildsamem Material beginnt. Aber auch diese Masse ist körperhaft wie jene Dinge. Der Indianer reiht die Skalpe seiner besiegten Feinde um seinen Gürtel, der Jäger die Zähne des erlegten Ebers oder Bären, der Fischer die Muscheln vom Strande oder die Steinchen des Baches. Wer solche Dinge nicht findet, formt sich Kügelchen aus Tonerde oder Holz, knotet Lederstreifen oder rollt sich Weidenrinde zusammen. Bei dem Hantieren mit solchen Dingen kommt die entstehende Reihe schon während der Arbeit in die mannigfaltigsten Lagen zu dem Körper, entweder zwischen beiden Händen in die Breite, oder vorn herunterhängend vom Körper weg in die

Tiefenrichtung, oder irgendwo in bequemer Höhe befestigt dem Arbeiter gegenüber zur aufrechten Ansicht. Die Regeln der Reihung gelten nach allen Richtungen gleichmäßig, nur in der Breite zunächst die Symmetrie, nur in der Höhe die Proportionalität. Bei kleineren Gliedern wird immer die Reihung überwiegen, erst bei auffallenderen Elementen das eine der beiden anderen Gestaltungsprinzipien, an besonderen Stellen die Verbindung beider zur Anwendung kommen.

Aus der einfachen Symmetrie mit Einschaltung eines ungleichen Mittelgliedes, wie wir das Beispiel aba in der einfachen Reihung auftretend dachten, entwickelt sich das Prinzip der alternierenden Reihung, wenn unter Beibehalt oder Wiederaufnahme der eingeschlagenen Richtung der Abfolge nun auch der zweite ungleiche Bestandteil wiederholt auftritt, sich also dem ersten Unbekannten gleich erweist und somit als bekannte Größe kein Hemmnis mehr bildet. Je öfter die Wiederholung der abwechselnden Elemente stattfindet, desto glatter verläuft sie. Über diesen bequemen Verlauf zweier ungleicher Elemente, der noch dem Pendeln der Arme und Beine verwandt bleibt, kommen wir abermals hinaus, sowie die Einschaltung eines dritten — nun wieder unbekannten — Elementes erfolgt. Wieder tritt ein Aufenthalt in der Succession ein. Der Vorgang des Sonderns und Vergleichens hinüber und herüber schließt mit der weiteren Gruppe abcba, die als solche noch zu simultaner Auffassung herausfordert. Mit der Wiederkehr des dritten Elementes c kommt sie indes jedenfalls wieder in Fluß. So mag sich die weitere Reihung fortsetzen bis zur Vollendung der Kette, die als Halsband oder Gürtel, als Spange um den Arm oder um die Fußknöchel, als Kranz um das Haupt gelegt wird. Sie umgibt also peripherisch das Mal des Schmuckes, sei nun ein einzelner Körperteil oder der Körper als Ganzes der Wert, dem die Auszeichnung gelten soll. Dieser letzte Fall ist der eigentlich entscheidende; denn er gibt die Differenz von der früheren Auffassung. Aber auch bei den andern Fällen müssen wir uns immer in der Vorstellung dem kreisförmigen Gebilde anbequemen, um es zu verstehen, d. h. uns mittenhinein versetzen, wie der Kopf, der Arm darin steckt und umfaßt wird. Die bestimmende Situation ist also die, daß das menschliche Subjekt den Mittelpunkt des peripherischen Gebildes einnimmt, dort an der Stelle des Mals entweder in eigener Person seine Vertikalachse errichtet, oder sich punktuell an die Stelle denkt, die kritische Übersicht über die

Reihe abzunehmen, genau so, wie der gefeierte Häuptling oder Sieger, ein wertvolles Individuum seines Stammes vom Reigentanz seiner Mannen oder Weiber umzingelt wird und die Aufstellung oder die Bewegung dieser Körper um den seinigen erlebt. Was hier im Tanzreigen oder im Reihenschmuck erscheint, ist die sogenannte zentrale Symmetrie, die zur genaueren Bezeichnung der planimetrischen Situation auf der wagrechten Grundfläche richtiger als vielachsige Symmetrie in der Ebene unterschieden werden mag. Die entscheidende Lage dieser Ebene ist aber die Horizontale unter den Füßen des perzipierenden Subjekts (oder höchstens zu Häupten), nicht die Vertikalstellung als Parallelebene, wie wir unser Sehfeld annehmen und unsere Wände errichten. Das Subjekt steht als Körper in dieser Raumsphäre, die ihm solcher Lage gemäß die zweite und die dritte Dimension auf dem Boden unterbreitet (oder am Himmel entfaltet). Breitenachse und Tiefenachse sondern sich klar nach der Stellung des Menschen. Wohin er seine eigene Vorderseite kehrt, da liegt die Raumtiefe vor ihm, während die seitliche Hebung seiner Arme die Querachse bezeichnet. Er faßt also die Symmetrie im Links und Rechts von sich auf, und zwar an der ganzen Peripherie entlang, wie er sich um seine eigene Vertikale dreht oder stillstehend den Kreislauf an sich vorüberziehen läßt. Er faßt die Proportionalität dagegen nicht sowohl in der Höhenerhebung der Teile, als vielmehr in der Tiefenerstreckung vor sich hinaus, und zwar vom Mittelpunkt ab, alle Radien des Kreises als Richtungsachsen der Bewegung verfolgend, in die Weite ringsum. Das Ganze stellt sich dann wie Ausstrahlung vom Zentrum dar.

Hier müssen wir einen Augenblick verweilen, die besondere Art der Proportionalität im Unterschied von der Höhenproportion zu erfassen. Wie an der Wachstumsachse von unten nach oben, waltet hier an der Bewegungsachse nach vorwärts in die Tiefe hinaus ein und dasselbe Gestaltungsprinzip. Aber die Proportion im Sinne der Bewegung oder der Willensrichtung ist, wie auch Gottfried Semper betont, prinzipiell verschieden von der Proportion im Sinne der vertikalen Gestaltung, und deshalb „ist aus ihr eine besondere Kategorie der formalen Schönheit zu machen". „Jedoch ist klar," fügt Semper hinzu, „wie zwischen beiden eine weit engere Verwandtschaft besteht als zwischen jeder von ihnen und der

1) Prolegomena XXXIV, 1.

Symmetrie". Es empfahl sich also dringend diese besondere Kategorie des formalen Schönen oder dies dritte Gestaltungsprinzip auch mit einem besonderen Namen zu bezeichnen, der das charakteristische Wesen, die Verwandtschaft mit der Proportionalität und den Unterschied von der Symmetrie ausprägt. Semper hat sich mit dem Namen „Richtung" oder „Direktion" begnügt.

Das Gemeinsame, das die Verwandtschaft dieses neuen Gestaltungsprinzipes mit der Proportion im Sinne der vertikalen Gestaltung begründet, ist die Bewegungseinheit, der Verfolg der successiven Momente in einer Richtung. Nur die Richtung selbst kann sich von der anderen unterscheiden, braucht es aber nicht, insofern die Bewegungsrichtung mit der Höhenachse zusammenfallen kann. Geht sie z. B. mit dem Höhenlot zugleich in der Richtung abwärts, wie im Fall der Körper nach dem Gesetz der Schwere, so geben wir ihr auch den Namen: sie geht in die T i e f e, sagen wir auch hier. Sonst aber bezeichnen wir als Tiefenachse diejenige in der Richtung nach vorwärts oder in die Ferne, und zwar immer ausschließlicher, je mehr es sich um optische Regionen handelt.

Der Unterschied von der Symmetrie ist zunächst natürlich derselbe, wie bei der Proportionalität im Sinne vertikaler Gestaltung. Hier aber handelt es sich nicht mehr um eine Nachbarschaft beider Erscheinungen in der aufrechten Parallelebene vor uns, sondern um die Lage links und rechts von der Tiefenachse, an der wir die proportionale Gestaltung verfolgen sollen. Es ist innerhalb des peripherischen Gebildes mit zentraler Symmetrie, in dem wir das perzipierende Subjekt stehend dachten, eine Auseinandersetzung seines Körpers mit den um ihn herumgeordneten Körpern im Raume, bei der sich alle Richtungsachsen im Mal durchkreuzen. Dabei fungiert, wenn wir einen Gürtel oder Kranz als Beispiel nehmen, nicht das Auge vorzugsweise, sondern das Getast und das Körpergefühl, die Antwort unseres ganzen Leibes bei unmittelbarer Berührung. Versuchen wir jedoch andererseits die neue Situation dadurch zu klären, daß wir sie von der früheren herleiten, wo Symmetrie und Proportion nur sichtbar in der Vertikalebene vor uns standen. Senken wir etwa eine schwarze Wandtafel mit zwei symmetrischen Farbenflecken und der senkrechten Achse dazwischen allmählich rückwärts bis zu horizontaler Lage auf dem Tisch. Dann verschieben sich die Farbenflecken perspektivisch für unser Gesicht, aber die Verkürzung erfolgt wieder symmetrisch. Wenn auch die Normalansicht zusammenschwindet, so bleibt doch die

neue Erscheinung als symmetrisches Paar kenntlich, um so unmittelbarer, je weniger die Gegenstandsvorstellung dabei mitspielt und zur Erkennung des Dinges reizt, was es eigentlich sei. Bei gewisser Entfernung vermögen wir durch Vorbeugen im Abwärtsschauen die erforderliche Situation herzustellen, daß die wagrechte Ebene als Parallelebene gesehen wird. Bei weiterer Entfernung ist das aber nicht mehr möglich und der Unterschied charakterisiert sich eben darin, daß die Trennungslinie zwischen beiden Elementen radial von unserem Mittelpunkt ausgeht. Sind die symmetrischen Elemente bestimmte Figuren, d. h. je ein flächenhaftes Ganzes, so gehen auch die Mittelachsen dieser Einzelgebilde in ihrer Verlängerung auf uns zu, und dies Abhängigkeitsverhältnis wird vollends wirksam, wenn jene symmetrischen Objekte selbst dreidimensionale Körper sind, die wir sonst als selbständig außer uns bestehende Einheiten anerkennen. Diese Relation der Körper ringsum zu dem Mal in der Mitte entwickelt sich zu einem Verhältnis von Teilen zum Ganzen, so daß hier Vischers Definition von Symmetrie zutreffen würde. Indes eben hier verbindet sich durch die Natur dieser Richtungsachsen als Ausstrahlungen von dem Zentrum auch mit der Symmetrie ringsum die Proportionalität, entweder in alternierender Folge oder an einem und demselben Gliede, so daß sich beide Gestaltungsprinzipien miteinander ausgleichen. Eigentlich sind sie, latent wenigstens, in allen Gliedern vorhanden, und es kommt nur darauf an, welche von beiden das Übergewicht behauptet und dadurch den Charakter der Gestaltung bestimmt. Je größer nun aber der Ausschnitt aus der Peripherie eines solchen zentralisierten Gebildes wird, desto fühlbarer wird auch der Unterschied des von ihm beschriebenen Kreissegmentes von dem geradlinigen Verlauf der symmetrischen Reihung, der einfachen wie der alternierenden und ebenso von der ebenflächigen Gruppierung auf horizontaler Grundlinie. Betrachten wir solche Beispiele nebeneinander (etwa den Ausschnitt aus dem Blütenkelch, den wir einmal liegend, einmal aufrecht annehmen, bei Semper, der Stil, I S. XXVI), so leuchtet ein, daß die Trennungslinie, die wir in der Mitte einlegen, nicht mehr die Vertikale ist oder bedeutet, sondern die Richtungslinie unserer Bewegung nach vorwärts, d. h. die Tiefenachse des vor uns liegenden Raumes; — daß der kritische Punkt, auf den wir diese Linie reduzieren könnten, nicht in der Reihe der wagrecht geordneten Elemente liegt, sondern vor denselben, eben im Zentrum des Kreises, zu dem jene Bogenstellung

gehört. Kraft dieser neuen Funktion ist aber die Zusammenfassung einer größeren Anzahl nebeneinander geordneter Glieder möglich als in der früheren Anordnung auf einer geraden Linie, eben weil die Elemente nicht mehr gleichwertig in einer Reihe erscheinen, sondern perspektivisch differenziert je nach ihrer Distanz und demgemäß schon unter diesem Gesichtspunkte wieder paarweis von beiden Seiten her übereinstimmen, also ohne weiteres zusammengefaßt werden. Damit erst begreifen wir die Tragweite der Abhängigkeit von dem Mittelpunkte im ganzen Umkreis. Als Beispiele hebt schon Semper derartige planimetrische Gebilde im Mineralreich hervor, wie Polygone, Sterne und gemischte Formen, oft von großem Reichtum, wie die Schneeflocken. „Für sie als Ganzes ist Symmetrie, Proportion und Richtung eins. Sie haben nur ein einziges Moment der Gestaltung, dessen Kraftmittelpunkt das Zentrum ist.“ Neben der Abhängigkeit aller Teile von diesem Zentrum muß sich aber auch zeigen, wie weit die Kraft reicht. Nur so kann sich auch allseitige Abgeschlossenheit ergeben, die sie für das Außensein indifferent macht. Nur dann werden sie uns zum flächenhaften Abbild einer kleinen Welt für sich, ein Mikrokosmos. Hier gilt es, die einzelnen Strahlen für sich zu verfolgen und ihre proportionale Entwicklung begrenzt zu finden. Sie eben offenbaren in ihrer Gestalt die Polarisation zweier Kräfte, den Ausgleich der zentrifugalen und zentripetalen Bewegung. Ihre radiale Stellung bezeugt sowohl die Abhängigkeit von der Dominante wie die Beziehung zum Makrokosmos, der sie umgibt. Je weiter sie sich erstrecken, desto entschiedener weisen sie auf einen weiteren Zusammenhang. Je mehr sie sich am äußersten Ende noch verdicken, oder zu massiger Erscheinung sammeln, desto ausgeprägter wird das Abbild einer Gravitation von Körpern, einer Konstellation von Planeten um ihre Sonne.

Das Gesetz der Gravitation um einen Mittelkörper gilt indes nicht allein für die Ordnung in einer wagrechten Ebene oder einer Horizontalschicht im Raume. Aber der Mensch ist auch kein Himmelskörper. Stellen wir uns nur selbst wieder als aufrechten Körper an den Platz des Mals, den wir zu Anfang eingenommen, so wird sich demgemäß schon die übrige Auseinandersetzung unseres Körpers mit den Körpern ringsum noch weiter ergänzen. Das Sehen von oben, das Fühlen und Tasten nach allen Seiten, die Ortsverhältnisse am Boden zu unseren Füßen: alle Richtungen durchkreuzen sich bei dieser Auseinandersetzung im Raume, doch

immer zwischen der Erdoberfläche oder der wagrechten Unterlage einerseits und der Scheitelhöhe unseres Kopfes andererseits. So unterscheidet sich unser menschlicher Kosmos einerseits wieder von dem Makrokosmos des Alls, von dem der natürliche Sinn nichts wahrnimmt als das wandelbare Himmelszelt, und andererseits von den Mikrokosmen der Körperwelt, die nach anderen Gesetzen gestaltet sind als wir und die wir deshalb als unorganische Natur bezeichnen. Wir stehen im Unterschied von der vorher betrachteten vielachsigen Symmetrie in planimetrischen Formen hier vor den Erscheinungen der vollkommenen stereometrischen Symmetrie. Dies sind die kristallinischen Gebilde, die allseitig gerichtet sind und sich allseitig abschließen, zu Polyedern vom regelmäßigen Hexaeder bis zur Kugel, die wir als Polyeder von unendlich vielen Seitenflächen zu beschreiben versuchen. Wer fragt sich, was diese Definition eigentlich will, wenn sie die äußersten Grenzpunkte der Kugel, d. h. die Punkte jeder Peripherie derselben für unendlich kleine Flächen ausgibt, und damit ihre Natur als äußerste Endpunkte der Radien leugnet? Es kommt ihr darauf an, das Gesetz der Symmetrie als alleinwaltendes Gestaltungsprinzip anzuerkennen und vom Gesetz der Proportionalität abzusehen, d. h. die Kugel als bestehende Körperform zu fassen, nicht als werdende zu erklären. Es ist die simultane Anschauung, die sie durchführt, ohne die successive zuzulassen. So kommt sie zum Gesetz statt zur Regel, meint sie. Aber auch der Gestaltungsprozeß ist ein Gesetz, das sich unfehlbar vollzieht, und auch die beharrende Form ist ein regelmäßiger Körper. In der Mathematik herrscht nur systematisches, in der Naturwissenschaft genetisches Verfahren. Und gerade, wenn wir die lebendige Auffassung der Kugel als Ergebnis zentrifugaler und zentripetaler Bewegung walten lassen, gerade so nur bleibt sie uns menschlich nah, unserem eigenen Wesen verwandt. Gerade so begrüßen wir in ihrer Form ein Ideal, das uns auf der Erde wandelnden Menschen nur zur Hälfte erreichbar bleibt, eben weil uns die wagrechte Ebene unter unseren Füßen die untere Hälfte der Sphäre versagt und alle unsere Auseinandersetzungen mit der Umgebung im Raum auf die halbe Kugel beschränkt.

Trotzdem behalten wir die Genugtuung in unserem Sehraum, der dieser innern Kugelfläche gleicht, wie in unserem Tastraum, der sich noch weit enger begrenzt, als Dominante dazustehen und in dieser Eigenschaft zwischen allen Dingen um uns her durch

Koordination und Subordination einen Kosmos herzustellen, der den ersten Prinzipien des Schmückens, Ordnens und Gestaltens gerecht wird, wie wir selber. Da führen uns die simultane Auffassung dort und die successive hier zu zwei Ergebnissen verschiedener Art, zwei Grundbegriffen, deren einer nur der einen Anschauung, der andere nur der anderen Vorstellungsweise entsprechen sollte, soweit wir beide überhaupt auseinanderzuhalten und wenigstens logisch zu scheiden vermögen: System und Organismus.

Ein System ist der Kristall, aber auch der leichte Stern im Schnee, wie auch das Planetensystem unserer Sonne im Weltenraume. Das griechische Wort bedeutet ja zunächst die Zusammenstellung einer Mehrzahl von Bestandteilen zu einem Ganzen, wie die taktische Aufstellung eines Heeres in bestimmter Schlachtordnung, aber auch allgemeiner, wie das lateinische „Konstellation", den Stand der Gestirne unter einem bestimmten Gesichtspunkt. Hernach wird es auch auf geistigem Gebiet für die Zusammenstellung eines übersichtlichen und in sich abgeschlossenen und innerlich zusammenhängenden Ganzen von Lehrsätzen gebraucht. Wir sprechen von einem System bei einem umfassenderen Komplex von Begriffen, die auf einem Grundbegriff beruhen, oder in größerem Maßstab bei einem Lehrgebäude solcher Art, schließlich, wo es eine ganze Weltanschauung enthält, von einem philosophischen System.

So verdanken wir auch Kant eine Begriffsbestimmung von System im Sinne wissenschaftlicher Erkenntnis. Er hat diese Definition am Ende seiner Kritik der reinen Vernunft, im dritten Hauptstück der transzendentalen Methodenlehre aufgestellt; wir brauchen sie nur aus dem Gebiet des Intellektuellen in die Körperwelt zurückzuübersetzen, um das Wesentliche zu erhalten.[1])

---

1) Sie lautet wörtlich (in der Kehrbachschen Ausgabe (Reclam) S. 628 f.): „Ich verstehe unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Diese ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, sofern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen sowohl als die Stelle der Teile untereinander a priori bestimmt wird.

„Der szientifische Vernunftbegriff enthält also den Zweck und die Form des Ganzen, das mit demselben kongruiert. Die Einheit des Zweckes, worauf sich alle Teile und in der Idee desselben auch untereinander beziehen, macht, daß kein Teil bei der Erkenntnis der übrigen vermißt werden kann und keine zufällige Hinzu-

Setzen wir in den Wortlaut statt „Idee“ den allgemeineren Terminus „Dominante“ ein und wandeln die weiteren Sätze demgemäß ab, so gelangen wir zu dem „Kosmos“, den wir soeben als räumliche Ordnung von Körpern um ein Mal betrachtet haben.

Wir verstehen also unter einem System die Einheit der mannigfaltigen Teile unter einer Dominante. Dieser ist der Inbegriff (oder Kraftmittelpunkt) von der Form des Ganzen, sofern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen sowohl als die Stellung der Teile untereinander bestimmt wird.

Die Dominante oder der Inbegriff enthält also den Zweck und die Form des Ganzen, das mit demselben kongruiert. Die Einheit des Zweckes, worauf sich alle Teile wie auch untereinander beziehen, macht, daß kein Teil bei der Anschauung der übrigen vermißt werden kann und daß keine zufällige Hinzusetzung oder unbestimmte Größe der Vollkommenheit, die nicht ihre a priori bestimmten Grenzen habe, stattfindet. Das Ganze ist also gegliedert, (articulatio) und nicht gehäuft (coacervatio); es kann zwar innerlich (per intus susceptionem), aber nicht äußerlich (per appositionem) wachsen.

Man sieht, in dieser letzten Bestimmung geht die simultane Auffassung des Bestandes in die successive des Wachsens und Entstehens über. Und tatsächlich folgt — aber nur für diesen letzten Teil, wo es sich um die Art der Genesis handelt und wo die Einverleibung von innen her, d. h. organisches Wachstum, der zufälligen oder willkürlichen Zutat von außen her, d. h. der unmotivierten Vergrößerung, gegenübergestellt wird — auch bei Kant der Vergleich mit dem „tierischen Körper, dessen Wachstum kein Glied hinzusetzt, sondern ohne Veränderung der Proportion ein jedes zu seinen Zwecken stärker und tüchtiger macht“.

Hier scheiden sich die Wege der Kristallisation in der unorganischen Natur von der Organisation in Pflanzen- und Tierwelt. Hier tritt also in das menschliche Kunstwerk auch die Mitbestimmung der eigenen Natur als organisches Geschöpf, wie als beseeltes Individuum und als denkender Geist unwillkürlich und

---

setzung oder unbestimmte Größe der Vollkommenheit, die nicht ihre a priori bestimmten Grenzen habe, stattfindet.

„Das Ganze ist also gegliedert (articulatio) und nicht gehäuft (coacervatio); es kann zwar innerlich (per intus susceptionem), aber nicht äußerlich (per appositionem) wachsen.“

selbsverständlich ein, solange nicht in bewußter Scheidung der Stoffe und der Mittel eine Wahl zwischen dem einen oder dem anderen Wege erfolgt, also verschiedene Künste sich eben darnach unterscheiden. In der Ornamentik selber beobachten wir diesen Prozeß der Differenzierung, der schon in der Wahl der simultanen oder successiven Auffassung sich vorbereitet.

Von der systematischen treten wir auf die Seite der genetischen Betrachtungsweise hinüber, sowie wir neben dem System eines Kristalles den Organismus eines Lebewesens ins Auge fassen. Wir verstehen unter einem Organismus, könnte man sagen, die Einheit der mannigfaltigen Teile eines von innen heraus gewachsenen Körpers unter der Herrschaft einer Seele, die als Inbegriff des Ganzen (nach Aristoteles) auch die Form, d. h. sowohl den Umfang des Mannigfaltigen als auch die Stellung der Glieder untereinander bestimmt. Aber wir ertappen uns bald auf der nämlichen Scheidung des festen Bestandes und der wechselnden Erscheinung, oder des inneren Baues (im Skelett) und des beweglichen Lebens. Wir brauchen von Organismus eigentlich keine Definition, weil wir es selber sind. Wir verlangen darnach erst auf den Grenzgebieten gegen die unorganische Natur, die „tote". Das charakteristische Unterscheidungsmerkmal des Organismus wäre wohl in seiner durch innere Zweckmäßigkeit hervorgebrachten Selbsterhaltung zu suchen, wonach zwischen seinen Gliedern ein solcher Zusammenhang waltet, daß die Erhaltung des einen von der Erhaltung des anderen abhängt. Zu der gegenseitigen Erzeugung der Teile durch Assimilation äußerer Stoffe tritt beim Organismus dann noch die Erzeugung ähnlicher Organismen in der Fortpflanzung, und damit erst sind wir an dem springenden Punkt der genetischen Erklärung, die hier allein ausreicht. Denn, was sagt uns die Definition des Organismus als „Naturganzes, worin sämtliche Teile sich gegenseitig als Mittel und Zweck verhalten" — wenn wir es nicht selber im voraus wissen? Unsere Vorstellung von Organismus beruft sich immer auf die eigene unmittelbare Erfahrung des Menschen, und unser deutsches Wort Lebewesen sagt uns an dieser Stelle genug im Vergleich zu dem System des Kristalles.

Kehren wir von diesem Vergleich, der uns einerseits zur Architektur als Raumgestalterin, andererseits zur Plastik als Nachahmung organischer Gestalten führen müßte, zurück zu der grundlegenden Situation der zentralen Symmetrie um den Menschen

oder ein anderes „Mal" in der Mitte ihrer peripherischen Gebilde, so erkennen wir in der Wechselbeziehung beider die relative Geschlossenheit. Die Ausstrahlung des Mals führt auf das Eingeschlossene zurück. In diesem periodischen Aus- und Einatmen besteht das eigene Leben, auch in starrer Konstellation. Denken wir uns aber den Radien gemäß zwischen dem peripherischen Kranz und dem Mal die ganze Kreisfläche ebenfalls mit zahlreichen kleineren Elementen gefüllt, so hätten wir eine Erscheinung vor uns, die Alois Riegl neuerdings als Massenkomposition bezeichnet hat und wie einen allgemeinverständlichen Terminus einzubürgern versucht. Er beruft sich dabei auf Gottfried Semper, bei dem dieser Ausdruck jedoch schwerlich in dem Sinne Riegls vorkommt (XXX ff.). Semper spricht wohl von der Massenverteilung der Äste, Zweige, Blätter, Blumen und Früchte, die sich rings um den Stamm so ordnen, daß dem allseitigen Gleichgewicht genügt sei, — und sieht das nämliche Gesetz natürlich da, wo der Stamm fehlt, um die Vertikale, die den Schwerpunkt enthält, sich erfüllen. Er spricht von „Massengleichgewicht" und „Massenbedingung", „Massenwirkung" und „Massenwiderstand"; aber diese Ausdrücke würden uns sicher nicht berechtigen, daraus den Terminus „Massenkomposition" zu bilden, wenn dies nicht ähnliche Gestaltungsprinzipien wie Massenverteilung oder Massengleichgewicht bedeuten soll. Riegl meint aber eine Form der vielachsigen planimetrischen Symmetrie, wie solche an den Schneekristallen und Blumenkelchen, oder am Querschnitt einer Zitrone, eines Baumstammes u. dgl. hervortritt, nur noch eine bestimmte Modifikation derart, wie wir sie soeben charakterisiert haben. „Bei diesen Gebilden der Natur", sagt Semper, „wirkt das Gesetz der Autorität in der Verdichtung der Teile in der nächsten Umgebung des Mittelpunktes der regelmäßigen Figur, den sie umkreisen, umstrahlen, oder teils umkreisen, teils umstrahlen." Eine genauere Bestimmung des Gemeinten finde ich nirgends in Zusammenhang mit dem Begriff der Masse.

Wie definiert aber Riegl seine „Massenkomposition"? „Die Komposition mehrerer Einzelformen zu einer höheren Einheit."[1]) — „Zwischen die Grundebene und das Individuum wird eine Reihe kleinerer Individuen eingeschoben, die das größere wirksamer aus

---

1) Beilage zur Allg. Ztg. 1902 S. 154. Spätrömische Kunstindustrie S. 27 f. vergl. 114, 141, 178.

der Ebene heraustreiben. — So entsteht ein eigener gemusterter Grund, aus dem das dominierende Hauptglied (oder Mal) hervorspringt." Das wird zunächst niemand unter diesem Ausdrucke suchen: denn wir verstehen unter Masse vorzugsweise das kompakte Material, das Ungegliederte, Ungeformte, das sich gerade nicht in Einzelformen auseinanderlegt, also im Gegensatz zum selbständig Hervortretenden. Der Masse zunächst stünden Ausdrücke wie „Menge" und „Gemenge", die schon Bewegung suggerieren, ja noch ein „Gewirr" der auftauchenden Gestaltungselemente, die sich nicht klar zu Einheiten isolieren. Damit ist aber der durchwaltende Gegensatz für die Gebilde der zentralen Symmetrie scharf bezeichnet: Einheit und Vielheit. Soll zwischen dem Mal, der Dominante des Ganzen, und der einschließenden Vielheit noch eine Art Zwischenreich von gleichartigen Einzelformen eingeführt werden, so hätten wir gewiß für diese Komposition einen Namen zu wählen, der sie schärfer charakterisiert und von den äußersten Extremen unterscheidet. Gerade in dem „Zusammentreten der beiden Momente, der vielheitlichen Reihe und des einheitlichen Mals, zu einer Gesamtwirkung" besteht nach Semper das Interessante der Erscheinung. „Das Mal als Reflex des einheitlichen Begriffs" — sagt er — „gegenüber der Vielheit, die durch peripherisch rhythmische Reihung in sich eins wird und zugleich mächtig zur Verstärkung der Autorität des Males beiträgt." (XXXVIII) Das stimmt mit der Meinung Riegls überein, aber nicht mit seinem Ausdruck „Massenkomposition". Soll in dieser die bevorzugte Einzelform mit mehreren gleichartigen Formen zu einer höheren Einheit zusammengeführt werden, indem auch solche sekundären Formen sich einigermaßen isolieren, so kann diese Mehrzahl noch nicht mit demselben Recht als Masse gelten, wie etwa die Vielheit der peripherischen Gebilde als einheitlicher Rahmen zusammengeht.[1]) Es ist vielmehr ein Kollektivum von isolierten Körpern oder etwa halbrund hervortretenden, vielleicht nur durch Farbenkontraste scharf abgesetzten Elementen. Da wir „Kollektivkomposition" jedoch nicht gern einführen, wäre wohl Sammelkomposition unter einer Dominante die zutreffende Bezeich-

1) Zwischen einer zählbaren Pluralität der subordinierten Einzelformen, einer nicht mehr gezählten, aber vielleicht noch geordneten „Multiplizität" (Semper XXXIX) und der Vielheit in Massenwirkung bestehen fühlbare Unterschiede. Vergl. weiter unten die Bedeutung für die darstellenden Künste.

nung.[1]) Die einschließende Masse der vielgliedrigen Reihung ringsum kann durch einen einheitlichen Rahmen vertreten werden; sie kann gelegentlich auch ganz fehlen, wo der Abschluß der Wirkungssphäre schon durch die Form des Grundes gegeben ist.

1) Es handelt sich nicht um eine kompakte Masse, sondern um eine Versammlung oder gar um eine Gesamtheit von Einzelwerten, im Gegensatz zum bevorzugten Hauptwert, also eher um eine Häufung, bei der immer noch die einzelnen als solche erkennbar bleiben. Wieweit in dieser Coacervatio noch Articulatio (Gliederung in kleinere Komplexe, Sphären, Zonen usw.) Platz greife, ist dann eine weitere Frage.

VII.

DIE DREI GESTALTUNGSPRINZIPIEN

RHYTHMUS

Der letzte Gegensatz in der zentralen Symmetrie um ein Mal als eingerahmten Wert, und damit die Wirksamkeit einer solchen Erscheinung, beruht nicht sowohl auf der begrifflichen Antithese von Einheit und Vielheit, sondern auf dem lebendigen Kontrast von Beharrung und Bewegung. Das Mal beharrt, während die kreisende Schar sich bewegt. Durch sein festes aufrechtes Dastehen im bunten Wechsel der Umgebung wird es zur Dominante, selbst im mannigfaltigsten Widerspiel zentrifugaler und zentripetaler Bestrebungen, ja mitten im unaufhörlichen Umlauf der wogenden Menge. Das bevorzugte, als überragender Wert anerkannte Individuum beansprucht bleibende Bedeutung und erhält sie eben durch die vorübergehende Wandelbarkeit des Reigentanzes. Die transitorische Gültigkeit als ein Ereignis löst auch hier natürlich die konstitutive Gültigkeit als System ab, sowie sich unsere Aufmerksamkeit durch den Fluß der Bilder mit fortreißen läßt. Und dies geschieht vorzugsweise durch die Kreisform, die überall gleichmäßig weitergleitet und umschwingt, während die Einstellung weniger fester Punkte die Bewegung hemmt, die Verwandlung der Kreissegmente in gerade Linien vollends das Ganze zum Stillstand bringt, wie der Übergang vom Kreise zum Polygon und zum Quadrat uns sogleich fühlbar macht. Da steht das System fest.

Folgen wir dem Zuge der Peripherie, so sind wir bald im vollen Gange des Geschehens, mitten im Verlauf der Zeit. Was alle verschiedenen Erscheinungen der Symmetrie und Proportionalität in dieser alternierenden Reihe verkettet, eben die Reihung, die durchgehende Succession, bedingt nun abermals ein Gestaltungsprinzip, das der Bewegungseinheit gerecht zu werden vermag. Schon an zwei Stellen vorher hätten wir es mit seinem vollen Namen einführen können. Einmal, wo Semper sich mit dem Prin-

zip der Richtung oder Direktion begnügte, aber in der Proportion im Sinne der Bewegung oder der Willensrichtung eine besondere Kategorie gegenüber der Proportion im Sinne der vertikalen Gestaltung anerkannte. Das andere Mal, wo wir den Übergang von der Breitendiremtion in die Längenabmessung verfolgten, d. h. von dem Nebeneinander zum Nacheinander und damit zum Prinzip der Reihung gelangten. An dieser dritten Stelle, wo es sich um eine geschlossene Aneinanderreihung mannigfaltig wechselnder Elemente handelt, die im Kreislauf sozusagen in sich selber zurückkehrt, da kommt auch Semper dem richtigen Namen ganz nahe, indem er die geschlossene Symmetrie als „Eurhythmie" bezeichnet und von „peripherisch rhythmischer Reihung" spricht. Bei jenem ersten, von ihm selbst neu ausgelegten, aber vom Altertum überlieferten Terminus können wir den Zusatzbestandteil vorn als selbstverständlich entbehren. Das Gestaltungsprinzip als solches kann im Unterschied von Symmetrie und Proportionalität nur Rhythmus heißen.[1]) Und wie der Proportionalität die erste Dimension des Raumes zufällt, wo sie alle drei beieinander wohnen, der Symmetrie die zweite, so ergreift der Rhythmus die dritte Dimension, die Richtung in die Tiefe, als sein natürliches Erbteil. Aber dies dritte Gestaltungsprinzip hat ein Vorrecht vor den übrigen. Es kann sich nicht allein, wie Symmetrie und Proportionalität miteinander, seinerseits mit dieser oder jener verbinden, sondern es vermag sie beide zusammen mit sich zu durchdringen, und den festen Bestand, den sie gewonnen, wieder in lebendiges Geschehen aufzulösen. Es vereinigt die beiden Gesetze durch ein drittes zur höheren Einheit, die als Dominante des dynamischen Vollzuges über alle anderen Mächte hinwegschreitet. Die Gesamtaufnahme eines Kunstwerkes als Erlebnis ist sein Spielraum.

Auch dies Prinzip nimmt seinen Ursprung im Subjekt. Wo dem Menschen ein ungeschiedener Verlauf von Reizen zuströmt, da reagiert er mit einer Forderung seiner inneren Organisation. Schon Hermann Lotze hat die absolut einförmige Aufeinanderfolge gleicher Zeitabschnitte als solchen Anlaß genannt. Gegenüber der quälenden Wirkung gleichmäßiger Schalleindrücke, die wohl nur

1) Vgl. Schmarsow, Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde 1896. Berichte der Kgl. Ges. d. Wissenschaften S. 59. Weiteres in den Beiträgen zur Ästh. d. bildenden Künste 1896—99 z. B. I, 103 und zuletzt in den Vorträgen über unser Verhältnis zu den bildenden Künsten 1903, S. 112.

durch den Widerspruch zu der periodischen Innervation unseres Aufnahmeorgans erklärt werden kann, hilft sich unsere Naturanlage durch unwillkürliches inneres Taktieren; das Individuum führt eine subjektive Rhythmisierung ein, d. h. eine nicht objektiv vorhandene, sondern unversehens im Aufnahmeapparat entstehende, der dargebotenen Reizfolge aufgenötigte Zerlegung.[1]) Das Gebiet des Gehörs scheint also zunächst die bevorzugte Sinnessphäre für den Rhythmus zu sein, wie schon deren nahe Beziehung zu unserer zeitlichen Auffassung ergibt. Wenn aber die Geburtsstätte des Rhythmus, als einer Art Reflexwirkung auf unangenehme Reizfolgen, gerade im Bereich der unmittelbaren und mittelbaren Zeitvorstellung gesucht wird, seine Wirksamkeit sich aber bis in die allgemeinen psychischen Leistungen hinein wie in die Ordnung succedierender Empfindungen zu Vorstellungen verfolgen läßt, so begreift sich ohne Schwierigkeit, wie die Reaktion dieses psychischen Besitztums auch kräftig genug werden kann, auf andere unerträgliche Reizwiederholungen mit der nämlichen Selbsthilfe zu antworten. Sie befreit das aufnehmende Subjekt, indem es sein passives Verhalten mit der erforderlichen Dosis Aktivität durchsetzt. Sie dient zunächst wenigstens dazu, die Gesundheit zu erhalten und Unzuträglichkeiten auszuschalten. Aber die Reflexbewegung von innen her wird bald und notwendig zu einer Willensbewegung und damit zu einem produktiven Faktor, der die Gestaltung regelt und Gesetzmäßigkeit hervorbringt. Das zeigt uns sofort die Rhythmisierung der Sprache, die jedes Individuum nach seiner individuellen Organisation vollzieht, ursprünglich unbewußt, aber subjektiv, neben der Nachahmung des von andern gehörten Rhythmus, dann immer fühlbarer im Zusammenhang mit der spontanen Ausdrucksbewegung und der Dynamik der seelischen Kräfte, endlich in vollem Einklang mit der Natur des geistigen Inhalts. Wenn wir das in der Sprechweise des einzelnen, ja in der Schreibart und dem Stil beobachten, wieviel elementarer noch wird es der Fall sein bei der unmittelbaren Ausdrucksbewegung, in der Gebärdensprache wie in dem ursprünglichen Gebaren bei allem Tun und Treiben! Haben wir damit erst die volle Energie der Reaktion in Rechnung gesetzt, so begreift sich, daß gleich dem periodischen Vorgang des Ein- und Ausatmens auch alle übrigen Prozesse der

---

1) Vgl. W. Pinder, Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume. Leipziger Dissertation, Stud. z. Kstgesch. d. Auslands XXIV. Straßburg 1904.

Machtäußerung unserer Seele von innen nach außen und damit auch ihres Einflusses auf andere gleichorganisierte Wesen dem nämlichen Gestaltungsprinzip unterliegen. Rhythmus ist subjektiv aufgefaßt die Regel, objektiv anerkannt das Gesetz alles Kräftespiels im Nacheinander.

Die Unterlage für die Betätigung des Rhythmus ist also der Zeitverlauf in seiner absoluten Einförmigkeit, Ungeschiedenheit, oder wie wir sonst sagen mögen. Die Zeit hat nur eine einzige Ausdehnung, belehren uns die Psychologen, und die Laien, die es lesen, stellen sich diese Dimension darnach wohl als gerade Linie vor. Nichts aber wäre falscher als diese Veranschaulichung. Wir können die Richtung der Zeit weder absehen, noch abtasten; denn es existiert ja nur immer ein Zeitpunkt im strengsten Sinne des Wortes. Ist da irgendein Vergleich erwünscht, so könnte nur der mit dem Nadelöhr gewählt werden, durch den ein Faden läuft. Dann existiert gerade der Punkt, den wir nicht sehen, und die beiden übrigen Enden, die wir sehen, existieren noch nicht oder nicht mehr. Sie stellen Vergangenheit und Zukunft dar und müßten in absteigender und aufsteigender Linie erscheinen, wollten wir versinnlichen, wie schnell das bißchen lebhafter Erinnerung auf der einen oder das bißchen Erwartung (Prädisposition) auf der anderen Seite hinabsinken ins Dunkel. Die Gegenwart ist punktuell, obwohl wir sie breiter vor uns auszumalen pflegen. Punkte wären also auch die Elemente des Zeitverlaufs, die wir zur Verfügung hätten für irgendwelche Unterscheidung. Das mag die Grundlage bilden für die Abtragung von Gehörsempfindungen auf diesen Zeitverlauf, also für das künstlerische Verfahren der Musik, die wir wohl als reine Zeitdarstellung anerkennen hören.

Hier aber, wo es sich um die bildenden Künste handelt, wäre solch ein unmittelbarer Anschluß, wie gesagt, schwerlich zu empfehlen. Viel eher könnte man von dem Gang des Menschen, als größtem natürlichen Zeitmaß mittels des eigenen Körpers den Anfang nehmen. So muß es auch bei der Architektur durchaus geschehen; denn mit der Ortsbewegung kommt der Rhythmus von vornherein in das Raumgebilde des Menschen. Solange wir jedoch das dritte Gestaltungsprinzip zunächst wie die übrigen an der Hand der Ornamentik erörtern, bleiben wir am besten in der Mittelregion des Hantierens mit kleinen Körpern und anderen bequemen Mitteln, also bei der Tätigkeit unserer Hände und Finger, sowie bei den Ausdrucksbewegungen im Bereich unseres Tast-

raumes. Die Übertragung des Verfahrens auf das Sehfeld bringt dann schon eine entsprechende Verfeinerung mit sich, wie jeder Übergang zum reinen Augenschein.

Wir kehren also nach diesen vorbereitenden Erwägungen zum Verfolg unserer früheren Beispiele der Reihung zurück. Schon beim Aneinanderreihen von drei unterschiedenen Elementen macht Gottfried Semper auf den Unterschied der Aufnahmefähigkeit zwischen Ohr und Auge aufmerksam. Die Gliederung der eurhythmischen Figuren erfolge nach bestimmten Gesetzen der Wiederkehr, mit Hebungen und Senkungen usw., aus deren Verkettung die geschlossene Figur entstehe. In dieser Beziehung seien die musikalischen Figuren (Melodien) und die optischen den gleichen Gesetzen unterworfen, nur daß das Ohr eine weit verwickeltere Ordnung zu verfolgen und aufzulösen vermöge als das Auge. Damit sind auch wir vollkommen einverstanden. Aber Semper geht in dieser Unterscheidung zu weit, wenn er sie auf die Bedingung des ruhigen Schauens zurückführt, weil das Auge „in momentaner Anschauung das Ganze in sich aufnehmen soll“. Das hieße die simultane Auffassung als allein gültig gerade da einführen, wo es sich um successive Auffassung als herrschende Voraussetzung handelt. Da würden wir den Rhythmus mit der Symmetrie verwechseln oder zusammenwerfen, wie es Semper in der Tat damit ergangen ist, und zugleich die Mitwirkung der Erinnerungsbilder, d. h. der Vorstellung ausschließen, die gerade im zeitlichen Verlauf der Sinnesempfindungen und deren psychischer Verarbeitung eine so große Rolle spielt. Dann wären allerdings „bei optischen Figuren kaum mehr als drei Modifikationen der Gliederung gestattet“, wie Semper meint, ja nicht einmal diese; denn wir haben festgestellt, wieviel verschiedene Tätigkeiten schon bei der Aufnahme einer alternierenden Anordnung oder der einfachsten Nebeneinanderstellung stattfinden. Auch hier ist festzuhalten, daß unser Sehen immer zwischen dem ruhigen Standpunkt für zusammenfassendes Schauen und dem beweglichen Schweifen des Blickes abwechselt. Handelt es sich in der Reihung doch immer um das Festhalten eines Fixationspunktes und das Durchverfolgen desselben in einer Richtung. Die Bewegung aber ist hier die Hauptsache, wie es bei der Symmetrie der feste Standpunkt war. Im Rhythmus ist das Transitorische der Aufzug und die Hemmungen dieses Verlaufes nur der Einschlag im Gewebe; aber auch dieses Gleichnis darf nur im Vollzuge der Arbeit vorgestellt werden.

Wollen wir aus der Auffassung der letzt betrachteten Gruppe **abcba** vom festen Standpunkt vor **c** herauskommen, nachdem wir die erste Diremtion von **b** bis **b** und dann die zweite von **a** bis **a** vollzogen haben und von außen wieder nach innen bis zur Mitte zurückgekehrt sind, so müssen wir, wie gesagt ward, das dritte Element wiederkehren lassen, um die festgewordene Aufstellung der Glieder abermals in Fluß zu bringen. Ein anderes Mittel, der Erstarrung vorzubeugen, liegt darin, das erste Glied vor jedem anderen einzuschalten, so daß die Reihe **abacabaca** usw. gleichmäßig fortläuft; denn damit haben wir die Ökonomie auf zwei Gradunterschiede zurückgeführt, die fortlaufenden Gleichen (**a**) und die alternierenden Ungleichen (**bc**). Die ersteren bilden dann gleichsam den Leitfaden, auf dem sich die regelmäßige Abwechslung der beiden anderen abhebt.

Meinten wir diesem Prinzip gemäß die gleichfließende Bewegung noch sicherer erhalten zu können, indem wir die Wiederkehr des durchlaufenden Gliedes verdoppeln, also: **aabaacaabaaca** usw. aufreihen, so stoßen wir auf einen ganz anderen als den erwarteten Erfolg. Das erste abweichende Element **b** veranlaßt uns zuerst, seine Nachbarn **a** als wiederkehrende Trabanten ihm unterzuordnen, also die Gruppe **aba** auszuheben. Ähnlich ereignet es sich, wenn das neue abweichende Element **c** ins Auge fällt mit **aca**. Erprobten wir aber die Kraft dieser Accente, ob sie ausreichen, auch das zweite Paar **a**—**a** heranzuziehen und festzuhalten, so ergäbe sich gerade ein Widerspruch zur gleichmäßigen Reihung als Grundprinzip; wir würden durch die Gruppierung den Verlauf periodisch auseinanderreißen, indem wir ablesen: **a**—**aba**—**aca**—**aba**—**aca** [oder aber **aabaa**—**c**—**aabaa**, bzw. **aab**—**aacaa**—**baa** versuchen, oder endlich die gleichen Glieder erst zu **b**, dann zu **c** heranziehen, also als gemeinsam auffassen und damit wieder durch das folgende **c** in die Brüche kommen]. Es trifft also der kritische Punkt, den wir auf die Reihe applizieren, einmal mit dem stärkeren Element **b** zusammen, andermals mit dem ebenfalls stärkeren Element **c**, dazwischen aber in die Mitte zwischen **a** und **a**, wo kein objektiver Sinneseindruck vorhanden ist, sondern der neutrale Intervall, der die gleichen Elemente als Einheiten isoliert. Die Erwartung, hier auch, wie bei **b**, einen Widerstand zu finden, macht die einfache Trennung als Lücke fühlbar. Die Zusammenfassung der benachbarten gleichen Elemente mit den stärkeren nach links und rechts verwandelt die Lücke in eine klaffende Diremtion, und steigert die Scheidung zweier Gruppen zu dem Gegensatz zwischen Endglied

der ersten und Anfangsglied der folgenden. Noch deutlicher wird dieser Unterschied zwischen einer positiven (mit sinnlichen Zeichen gefüllten) und einer negativen (unbezeichnet oder neutral gelassenen) Einsatzstelle unserer Aufmerksamkeit, wenn wir zu der einfach alternierenden Reihe zurückkehren und hier das erste Glied verdoppeln: **abaabaabaaba** wird unmittelbar: **aba—aba—aba—aba**, sobald die Wiederholungen in ihrem Verhältnis erfaßt sind. Nur mit Intervallen dagegen gliedert sich die Reihe, wenn wir auch **b** verdoppeln: **abbaabbaabba**. Doch auch hier macht sich zwischen den wiederkehrenden Einsatzpunkten ein Wertunterschied geltend, der sich nach der Kraft der benachbarten Elemente bemißt. Zwischen **a** und **b** oder **b** und **a** erfolgt die Abschiebung der Ungleichen als unbefriedigendes Ergebnis des Vergleichs, das als solches weiterdrängt; zwischen **a** und **a**, **b** und **b** dagegen die Anerkennung der Gleichheit als befriedigendes Ergebnis, das als solches beruhigt. Ist aber **b** das stärkere Element, dann wird dieser Intervall des Ausruhens zur Zentralstelle, um mittels **b** links und **b** rechts auch die benachbarten beiden schwächeren **a—a** heranzuziehen. Und mit dieser Gruppierung tritt die Auseinanderreißung zwischen dem benachbarten Paar **aa** ein, oder der Versuch, das zweite **a** erst noch heranzuziehen, bis wieder **bb** seine stärkere Attraktion bewährt und hier Repulsion als das befriedigende Mittel fühlbar macht, so daß dieses schon bei der nächsten Wiederkehr ohne weiteres gewählt wird. Das heißt: die positiven Intervalle zwischen **bb** und die negativen zwischen **aa** wechseln ab. Ein Intervall ist zur Dominante geworden, der andere zur entsprechenden Niete.

Halten wir aber den Charakter der successiven Auffassung als den durchgehenden fest, so behalten auch diese Gruppierungen, diese Dominanten und diese Nieten keinen dauernden Bestand, sondern unterliegen alle wieder dem fortlaufenden Flusse des Ganzen. Sie wirken nur als Gliederungsmomente innerhalb der Reihe, so daß wir sie richtiger gar nicht als Gruppen anerkennen, d. h. nicht als bleibende Synthesen, sondern nur als vorübergehende Assoziationen oder Komplikationen, wie sie denn auch ihrerseits wieder als Reihen oder Perioden bezeichnet werden. Damit ist ausgesprochen, daß wir es mit lauter Erscheinungen des rhythmischen Gestaltungsprinzips zu tun haben. Untersuchen wir die Reihengebilde oder Perioden jedoch näher auf die Zusammensetzung der Faktoren und fragen, was die vermeintlichen Gruppen verbindet und gegeneinander abgrenzt, so erkennen wir die Wirksamkeit der nämlichen beiden Gestaltungsprinzipien, die wir vorher betrachtet

haben, Symmetrie und Proportionalität, wieder, nur beide in das flüssige Medium der zeitlichen Abfolge hineingesetzt und durch die herrschende Bewegungsrichtung mit fortgerissen, oder nach dem Anlauf zum Simultanen wieder aufgelöst ins Successive. Sie aber sind es, die Abwechslung und Kontrastwirkungen in den gleichmäßigen Verlauf hineinbringen, indem sie durch Spannung und Lösung, durch Widerstand und Wetteifer erst der überlegenen Macht des Vollzuges die Gelegenheit gewähren, die ganze dieser allein zu Gebote stehende Dynamik zu erproben. Proportionalität der Kräfte trat uns in der Wirkungssphäre der Dominanten entgegen, die symmetrische Glieder an sich heranzogen und damit zu einem Stillstand brachten, der zugleich einen Höhepunkt bedeutete. Symmetrie der koordinierten Glieder erschien als Grundlage des regelmäßigen Verlaufes, wurde jedoch unerwartet zum negativen Intervall der Bewegung und entwickelte sich wohl gar zum Gegenpol zwischen den Machtsphären zweier Dominanten; aber nur, um bei der Wiederkehr der nämlichen Konstellation den entschiedenen Sieg der Bewegung über jeden Versuch der Beharrung zu erreichen.

Ebendiese Mitbeteiligung der Symmetrie und Proportionalität als Bestandteile der rhythmischen Komposition, die über sie beide hingreift, ihre eigene Dynamik durchzusetzen, wie der entfesselte Strom des Gebirgswassers entwurzelte Baumstämme und weggespültes Geröll mit sich daherwälzt, — ebendiese Großartigkeit der eigensten Natur des Rhythmus hat dazu verleitet, ihn nur da anzuerkennen, wo er im kleinen auftritt und ihn womöglich mit den Gestaltungsprinzipien der Flächendimensionen allein zu verwechseln, als wäre im Bündnis mit jenen sein Wesen erschöpft. Dieser ungenügend entwickelten Rolle begegnen wir in den Vorstellungen Riegls, der schon die Symmetrie auf die Ebene beschränken wollte und die Tiefe nur als Beeinträchtigung ihrer vollen Gültigkeit ansah. Er definiert den Rhythmus nicht eben glücklich in gedrängter Kürze und Häufung der Ausdrücke als: „die reihenweise Wiederholung gleicher Erscheinungen" und hebt als Wirkung dieses Kunstmittels hervor, „dem Beschauer die Zusammengehörigkeit der jeweiligen Teile zu einem individuellen Einheitsganzen unmittelbar überzeugend klarzumachen", aber auch „wo mehrere Individuen zusammentreten, daraus eine höhere Einheit zu gestalten.[1]) „Der Rhythmus ist aber," fügt er erklärend hinzu, „sofern er dem Beschauer unmittelbar evident erscheinen soll,

---

1) Spätrömische Kunstindustrie S. 209f.

notwendig an die Ebene gebunden. Es gibt einen Rhythmus aus Elementen nebeneinander und übereinander, aber nicht hintereinander; in letzterem Falle würden die Einzelformen und -teile einander decken und sich damit der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung des Beschauers entziehen. Infolgedessen ist eine Kunst, welche Einheiten in rhythmischer Komposition vorführen will, gezwungen, in der Ebene zu komponieren und den Tiefraum zu vermeiden."

Sonach wird hier der Versuch gemacht, den Rhythmus gleichermaßen in die Ebene zu bannen, wie die Symmetrie vorher, wenn auch zunächst unter der Voraussetzung der besonderen Absicht, daß er dem Beschauer unmittelbar evident erscheinen solle, doch schließlich ganz unbedingt mit der Behauptung, es gebe keinen Rhythmus aus Elementen hintereinander. Dagegen müssen sich schon von vornherein die stärksten Bedenken regen, wenn man sich einmal die Natur des Rhythmus klargemacht und als deren grundlegende Eigenart das Nacheinander, die successive Aufnahme, d. h. das Hintereinander wenigstens in der Zeit erkannt hat. Stellt sich da nicht das Hintereinander auch im Raume nur als notwendige Konsequenz von selber ein? Bevor wir uns darüber entscheiden, gilt es jedoch etwas näher zu prüfen, welche Erscheinungen Riegl eigentlich im Auge hat und welche Gestaltungsmomente hier als Rhythmus eingeführt werden. Er geht offenbar von der Voraussetzung eines festen Standpunktes für das ruhige Schauen aus. Nur diese Situation erklärt die Annahme, daß die Einzelformen und Teile, die im Raume hintereinander liegen, einander decken müssen und damit der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung des Beschauers teilweise entzogen werden. Ein solcher fester Standpunkt für optische Aufnahme eines Ganzen, also gegenüber unserem Sehfeld hat aber, abgesehen von bestimmten Kunstgattungen, wie Malerei und Relief, immer nur relative Gültigkeit. Davon kann hier noch nicht die Rede sein; es kommt vorerst nur auf die allgemeingültigen, auch in der Ornamentik geläufigen Bedingungen für das Gestaltungsprinzip an. Sowie wir aber den Rhythmus aus Elementen übereinander bestehend denken, die Riegl zuläßt, merken wir, daß auch bei ihm die Deckung oder Überschneidung der Formen und Einzelbestandteile derselben eintreten kann, sowie wir den Schmuck über unseren Häuptern angebracht vorstellen. Auch da verbindet sich das Hintereinander für das Sehen mit dem Übereinander im Raume. Der Fall ist also wieder ausgeschlossen. Das heißt: Riegl postuliert Ebenkompositionen, in

denen die Elemente nur übereinander gereiht werden können, weil sie sich nicht überschneiden und teilweise verdecken dürfen. Damit ist auch für den Rhythmus aus Elementen nebeneinander dieselbe Einschränkung der Komposition auf einzeln aneinander gereihte Objekte beschränkt. Die Forderung, der Rhythmus solle dem Beschauer unmittelbar evident erscheinen, sich ausschließlich der direkten sinnlichen Wahrnehmung darbieten, postuliert die Ebene; aber nicht umgekehrt, wie Riegl meint, postuliert der Rhythmus die Ebene. Es ist nur ein Spezialfall, kein allgemeines Gesetz dieses Gestaltungsprinzipes.

Und gehen wir einmal auf diese Bedingung ein, nehmen die Ebene als gegebenes, wenn auch von ganz anderen Motiven des Kunstwollens verlangtes Substrat an, und verfolgen auf ihr die Erscheinungen des Rhythmus aus Elementen nebeneinander und übereinander. Was haben wir dann als Möglichkeiten in die Rechnung zu setzen? Nur die Flächendimensionen, Höhe und Breite, also die Senkrechte, die Wagrechte und eine etwaige ausgleichende Richtung zwischen beiden, die wir summarisch als Diagonalen bezeichnen mögen. Da ergeben sich als Möglichkeiten Erscheinungen der Symmetrie im Nebeneinander, der Proportionalität im Übereinander und eine Verbindung beider Momente, besonders auch in den Diagonalen. Sollen wir spezifische Äußerungen des Rhythmus aufnehmen, so müssen wir statt der Symmetrie die Reihung, statt der Proportionalität als festgewordenes Ergebnis an der Wachstumsachse ebenfalls die Aneinanderreihung von unten nach oben in transitorischer Bewegung zu fassen suchen, d. h. die successive Anschauung walten lassen und zusehen, was ihr entspricht.[1]) Und da kommt es zur Entscheidung: entweder bringt die Erscheinung objektiv den Eindruck des Nacheinander auf uns hervor, oder enthält wenigstens die Aufforderung, subjektiv solcher Aufnahme entgegenzukommen, indem wir uns an der Ebene entlang bewegen. Dann verwandeln wir die Breite in die Länge und ziehen die Höhenachsen in diese Succession hinein, so daß die Diagonalrichtung sich als natürlicher Ausgleich der Vertikalen und Horizontalen ergibt. Im ersten Falle wird für unsere Vorstellung,

1) „War der klassische Rhythmus ein solcher des Kontrastes (Dreieckkomposition) gewesen, so wird der spätrömische ein solcher der gleichförmigen Reihung (Viereckkomposition). Er mußte nun nicht mehr auf Gliederung und Abwechslung, die immer verbindend wirken, sondern auf Vereinfachung und Kommassierung bedacht sein" (a. a. O. 210).

im zweiten Falle wirklich für unseren Körper die Ebene aus ihrer ursprünglichen Stellung als aufrechte Wand vor uns herausgehoben und seitlich zu uns, das heißt als Wand links oder rechts von unserem Körper in die Richtung parallel zu unserer Bewegungsachse übertragen. Wir sehen an ihr entlang oder schreiten an ihr entlang von einem Ende zum anderen: es ist eine Längswand im Raume, der uns umgibt. Die Einzelformen oder Teile, die wir verfolgen, sei es mit dem Blick oder gar mit der tastenden Hand, liegen in der Querebene, die durch unsere Schultern oder durch unser Augenpaar gelegt erscheint, wenn wir sie mit unserer Ortsbewegung sozusagen Schritt für Schritt mit uns vorwärtsschieben durch den Raum hin. Das aber ist die Situation für das Hintereinander, wie unter den natürlichen Bedingungen unseres Verkehrs mit den Dingen alle Erscheinungen an uns herankommen oder umgekehrt alles zuerst nur aus der Ferne als reiner Augenschein Wahrgenommene allmählich von unseren Tastorganen mit erreicht wird und sich ins Körperhafte, ja, wie wir bezeichnend sagen, ins Leibhaftige verwandelt, das auf Druck und Stoß, in Wärme oder Kälte, seine Undurchdringlichkeit und Abgeschlossenheit, seine kristallinische Starrheit oder sein organisches Leben bewährt.

Streifen wir alle Vorurteile der privilegierten optischen Sinneswahrnehmung ab, so verdanken wir dieser tastbaren Bewährung der Körper nebeneinander, übereinander, ganz besonders aber hintereinander die stärkste Überzeugung, mit ihnen dazusein und zwischen ihnen zu leben. Das ist der eigentlich bevorzugte Spielraum für den Rhythmus. Und hier stehen auch die Ebenen, in denen die Gestaltungsprinzipien der Symmetrie oder der Proportionalität getrennt oder verbunden miteinander auftreten können, in mannigfaltiger Stellung zu uns: wir können sie durch unseren Körper gelegt auffassen nach links und rechts, nach vorn und hinten, oder unter ihm, über ihm als wagrechte, d. h. als Fußboden oder Decke; wir können sie diesen Körperebenen parallel außer uns hinstellen, in nahem oder weitem Abstand, soweit unsere Hände reichen, wir können sie endlich weiter abschieben, daß wir sie nicht mehr berühren, sondern nur noch mit dem Blick zu erreichen vermögen. Es ist die räumliche Auseinandersetzung im Verfolg der dritten Dimension als Richtungsachse unserer Bewegung und unseres Willens, also auch die ursprünglichste und die durchgreifendste Betätigung unseres Kunstwollens, die wir vollziehen. An diesem Leitfaden aber ergeht sich der Rhythmus zur Eroberung seiner

eigensten Domäne und drängt von der Ornamentik und der mimischen Ausdrucksbewegung zur Tektonik und Architektur.

Gehen wir jedoch, um Riegls Aufstellungen völlig gerecht zu werden, auch die zahlreichen anderen Stellen seines Buches durch, in denen vom Rhythmus an sich oder von rhythmischen Erscheinungen bei Gelegenheit einmal die Rede ist! Doch lassen wir geflissentlich alle diejenigen außer Betracht, wo nur die figürliche Darstellung gemeint ist, und bei Erscheinungen der organischen Geschöpfe stets die Verquickung des Rhythmus mit der Proportionalität vorliegen kann oder tatsächlich zu einer Verwechslung beider Gestaltungsprinzipien verleitet. Für unsere grundlegende Erörterung hier ist dagegen besonders wichtig die ausgesprochene Unterscheidung des Linienrhythmus und des Farbenrhythmus, wenn auch bei letzterem Ausdruck sogleich hinzugefügt werden muß, daß damit etwas anderes gemeint ist, als wir darunter verstehen würden, daß dieser Name für die damit belegte Sache nicht eingebürgert werden darf, sondern den wirklich ihm entsprechenden Erscheinungen vorbehalten bleiben muß.

Linienrhythmus charakterisiert Riegl als „Ausdruck der kristallinischen Gesetzlichkeit aller stofflichen Form" (a. a. O. 79 vgl. 210). Da ergibt sich von selbst, daß eine zweite Klasse von Linienrhythmus hinzugehört, in der es sich um organische Geschöpfe handelt, deren „rhythmische Gliederung in den Umrissen" (S. 74) uns in die lebendige Beweglichkeit des Gewächses überleitet. Auf dem Linienrhythmus „beruht die antike Ebenkomposition aus Vertikalen und Horizontalen, von wenigen schwachen Diagonalen unterbrochen". „Rhythmisch verbindende Diagonalen" sind ein wichtiges Hilfsmittel (S. 90). Im Rhythmus der Linien innerhalb der Ebene sucht der antike Künstler die Einheit seines Kunstwerkes (S. 60).

Prüft man diese Bezeichnungen näher im Vergleich mit den Tatsachen, die zugrunde liegen, so führt der Verfolg des Gemeinsamen, das den Namen Rhythmus rechtfertigen würde, nämlich der fortlaufenden Bewegung, gerade zu einem fühlbaren Unterschied. Im abtastenden Sehen der Umrisse einer organischen Gestalt liegt das Charakteristische in dem fließenden Übergleiten aus einer Richtung in die andere; die Bewegung vollzieht sich in Hebungen und Senkungen, wie eine Wellenlinie oder ein Rankenzug. Wo aber gerade Linien in scharfen Winkeln aufeinanderstoßen, die Senkrechte in die Wagrechte, die Horizontale wieder in die Vertikale umspringt, oder Reihen von Höhenloten nebeneinander stehen, von

wenigen Diagonalen „durchbrochen“, da fehlt gerade der kontinuierliche Fluß der Bewegung, die Linien setzen sich scharf gegeneinander, die Richtungen stoßen hart zusammen. Und wir kommen zu diesen Ausdrücken eben durch den mißglückenden Versuch, unsere Blickbahn der Erscheinung anzubequemen, unsere Tastbewegungen an den Linien entlang so durchzuleiten, wie es unseren Organen mit ihrer schmiegsamen Muskulatur entspräche. Wir fühlen uns abgestoßen durch den ruckweis erfolgenden Wechsel der Richtung, durch die starre unbeugsame Härte der kristallinischen Gesetzlichkeit. Da ist keine Bewegung, sondern Beharrung, fester Bestand der fremden Stofflichkeit, die wir als kalt empfinden, noch ehe wir sie berühren. Kristallinische Körper und Richtungsgegensätze gerader Linien sind für uns Menschen der Ausdruck anderer Gesetze als die im organischen Gewächs, im geschwungenen Umriß gewohnten Hausgesetze des eigenen Leibes. Die scharfe Kante des Würfels wirkt wie ein Taktschlag; aber bis zum nächsten ist kein Wechsel, sondern einförmiger Verlauf. Ein Ruck und die Seite ist da. Kein Übergang, sondern Gegensatz: Stillstand.[1])

Als Beispiel stelle man sich ein lapidares **N** und ein geschriebenes 𝔑 zusammen, nur dieses zeigt fließende Bewegung, also Linienrhythmus, jenes Gesetzlichkeit im Stillstand, wie der kristallinische Stein.

Daneben aber gibt es wirklich eine andere Art von Rhythmus, die Riegl „Farbenrhythmus“ nennt, als wäre dieser Terminus geläufig für die Erscheinungen, die er beobachtet hat. Zwischen den stärker abgerundeten Einzelformen eines Reliefs entstanden, wie er beschreibt, Intervalle, „deren Tiefe niemals so beträchtlich war, daß dadurch die Wirkung des an die Ebene gebundenen Rhythmus in Frage gestellt worden wäre, doch hinreichend, diese Intervalle mehr oder minder mit dunklem Schatten zu erfüllen, die mit den vorspringenden hellen Einzelformen dazwischen einen farbigen Rhythmus von Licht und Schatten, Schwarz und Weiß ergeben“ (a. a. O. 210). Dieser Rhythmus von Licht und Schatten (60) oder

1) Ähnliche Verwechslung liegt bei Billroth in dem Aufsatz „Wer ist musikalisch?“ vor (Deutsche Rundschau Okt. 1894, Sept. 1895), wo von „ruhendem Rhythmus“ geredet wird, auf Grund der „Vorstellung von Gleichgewicht“. Vgl. Pinder a. a. O. S. 4. In poetischer Ausdrucksweise könnten wir vom „schlummernden“ Rhythmus reden, der jeden Augenblick erwachen oder erweckt werden kann, aber sicher nur auf Grund der Vorstellung von lebendiger Gravitation, Bewegungsmöglichkeit, Atmung.

„rhythmische Wechsel von belichteten und beschatteten Teilflächen“ (127) oder „Verteilung von Hell und Dunkel“ (77, 174 und passim) ist nun aber von ganz anderer Natur als der Rhythmus der Linien in der Fläche. Er beruht zunächst auf rein optischen Sinneseindrücken. Diese verbinden sich aber sozusagen durch Resonanz mit haptischen Empfindungen des Unterschieds von Nah und Fern. Licht und Schatten, Hell und Dunkel sind die beiden Kontraste, mit denen er zustande kommt. In welcher Richtung aber wirken diese Potenzen auf uns ein? Nun, selbstverständlich im Nebeneinander oder Übereinander, wird die erste Antwort lauten: wie bei Weiß und Schwarz, die in eingelegter Steinarbeit etwa in ebenflächigem Grunde dastehen und in einer Oberfläche liegen. Aber schon hier dürfen wir uns nicht durch das faktische Verhältnis des Materials, das sich in einer Ebene ausbreitet, täuschen lassen. Wenn unsere Tastorgane hier ebenflächige Ausdehnung als gemeinsames Merkmal feststellen, so ist diese Eigenschaft des materiellen Substrats nicht mehr entscheidend, sowie wir aus Tastnähe in Sehweite abrücken. Optisch verhalten sich Schwarz und Weiß ganz anders, — wie feindliche Brüder. Die optischen Potenzen dieser Gegensätze sind so stark, daß sie nicht in einer Ebene bleiben, es sei denn, daß die eine von ihnen absolut dominiert, wie der weiße Marmor bei einem Relief mit ganz flachen Schattenfurchen. Weiß springt vor, sagen wir; Schwarz tritt zurück. Das heißt: sie bewegen sich gegeneinander, von hinten nach vorn und von vorn nach hinten zu. Die Dynamik spielt sich ab nicht in der materiellen, noch in der mathematischen Ebene, sondern nimmt auch die erste Raumschicht vor dieser mit in Anspruch. Weiß springt in die Augen, Schwarz vertieft sich, zieht sich zurück, scheint eine Raumleere im Vergleich zu jenem. Wenn man auch hier noch die Bezeichnung „in der Ebene“ beibehält, so ist das eine Fiktion.[1]) Vollends wird es fühlbar, wenn das Weiß sich mit dem Vortreten plastisch ausgerundeter Formen verbindet, die uns Körpervorstellungen erwecken, während das Schwarz als wirkliche Raumleere — in den Intervallen dazwischen auftritt. Selbst wenn wir uns von dem Relief mittels einer durchsichtigen Glasplatte absperren, d. h. die Grenzebene herstellen, so durchdringt die kontrastierende Energie von Weiß und Schwarz noch diese gläserne Scheidewand und demonstriert

1) Das gesteht sich auch Riegl selbst stillschweigend ein, wenn er oben (210) von der relativen Tiefe der Intervalle sagt, sie sei nicht zu beträchtlich usw.

uns ad oculos, daß sie nicht allein in der „Ebene" existiert, sondern auch in dem Vordergrund zwischen der Platte und uns. Die Weite dieses Abstandes einerseits, sowie die Stärke oder Schwäche der Erhebung andererseits machen selbstverständlich Unterschiede fühlbar, wie wir Flachrelief und Hochrelief zu bestimmen pflegen. Aber wenn man uns zumuten will, der Rhythmus sei an die Ebene gebunden, er könne sich nur im Nebeneinander oder im Übereinander, nicht aber im Hintereinander vollziehen, so müssen wir schon mehr als ein Auge zudrücken.

Hier wird wirklich eine Dynamik ausgelöst, und deren Bewegung erfüllt ein Raumvolumen; ihre durchgehende Richtung ist die Tiefenachse vom Betrachter bis auf die Grundfläche, wenn wir vom Subjekt ausgehen, von der Grundfläche bis zum Betrachter, wenn wir vom Objekt her rechnen, aber natürlich sind infolge der Abstufung zwischen Hebungen und Senkungen auch alle übrigen Richtungen, in die Höhe und die Breite wie in den vermittelnden Diagonalen, erreichbar, im ganzen Spielraum dieser Distanzschicht. Die Modulationen dieser Bewegung, die periodische Wiederkehr der Gliederungen, die Zäsuren und Kadenzen in dem kontinuierlichen Verlauf, sie sind es, die den Ausdruck „Rhythmus" für das Gestaltungsprinzip auch hier rechtfertigen.

Dagegen regt sich mit diesem Einblick in das Wesen der Erscheinung auch der Einspruch gegen die Bezeichnung dieses Helldunkelrhythmus als Farbenrhythmus, die Riegl wie selbstverständlich gebraucht. Licht und Schatten sind keine Farben, sondern Intensitätswerte, wie ein positiver und ein negativer Pol, die gleich zwei entgegenwirkenden Kräften für unsere Sinne den Eindruck einer Gegenbewegung, eines Kontrastes und Ausgleichs zur Harmonie hervorbringen. Das Helle flutet uns entgegen, das Dunkel ebbt von uns weg. Ihr rhythmisch gegliedertes Gewoge verfolgen wir mit Genuß. Nicht jeder Wechsel von Licht und Schatten braucht rhythmisch abgestuft zu sein, oder uns rhythmisch anzumuten, wie Riegl an zahlreichen Stellen vorauszusetzen scheint. Die Berechtigung dieses Beiwortes wäre von Fall zu Fall zu prüfen.[1]) Wenn aber die Bezeichnung „farbiger Rhythmus" dafür eintritt, so können wir nicht mehr mitgehen. Die Verwechslung

1) Vgl. z. B. S. 50, 127, 154, 174f. Es wird immer gefragt werden müssen, wie weit die Rhythmisierung nur vom aufnehmenden Subjekte ausgeht, oder wie weit sie durch die künstlerische Behandlung objektiv gegeben ist. Was sollen wir z. B. von „flimmernden" Erscheinungen sagen?

mit Farben kommt nur durch die Gleichsetzung von Hell und Dunkel mit Weiß und Schwarz in die Rechnung hinein.[1]) Weißes Pigment und schwarzes Pigment auf der Malfläche sind doch etwas ganz anderes als Licht und Schatten im Raum, wenn jene in der Malerei auch dieses bedeuten können.

Das führt uns zu einer Erörterung der technischen Hilfsmittel, zur Wahl der verfügbaren Sinnesreize, mit denen die Gestaltungsprinzipien, Symmetrie, Proportionalität und Rhythmus, allesamt zu wirtschaften haben. Wir mußten die Klärung der Grundbegriffe aus diesem Gebiet schon lange genug für die entscheidende Stelle aufsparen, an der wir jetzt angekommen sind.

---

1) Aber Riegl nennt vollkommen bewußt „Hell und Dunkel" — „diese Farbenwerte" a. a. O. S. 50. Dagegen steht S. 38 ganz richtig: „War die Kompositionseinheit der klassischen Kunst im Linienrhythmus gelegen, so ruht sie jetzt (in der spätrömischen) im Licht- und Schattenrhythmus"; dann kommt wieder die Täuschung im Zusatz: „der sich naturgemäß gleich dem ersteren noch immer in der Ebene, nicht aber in dem (ihm unzugänglichen) Raume entfaltet."

VIII.

HERSTELLUNGSMITTEL

KÖRPER — GRUND UND MUSTER — FORM — RELIEF — UMRISS

Wer einen Wert auszeichnen und für sich oder andere Mitmenschen hervorheben will, der greift selbstverständlich zuerst nach fertigen Naturdingen, die sich dazu eignen. Und sie eignen sich zu diesem Zweck nur, wenn sie sich hinreichend von jenem Wert unterscheiden. Haben wir uns das bereits ausgesprochen, so ist damit doch ein Weiteres gewonnen, das uns nun angeht: diese fertig vorgefundenen Naturdinge sind die ersten Mittel zur Anwendung der soeben erörterten Prinzipien alles Gestaltens, und diese ursprünglichsten Mittel sind Körper, gleichwie die ersten anerkannten Werte auch.

Sowie wir sie in die Hand nehmen, um etwas mit ihnen anzufangen, erweisen sie sich als greifbare Objekte. So klein sie im Verhältnis zu dem auszuzeichnenden Wert sind, den wir mit ihnen schmücken wollen, so klein oder so groß sie dazu sein dürfen, — es sind selber Gegenstände wie jener. Und ein Gegenstand ist, wie unsere Sprache bezeugt, was uns entgegensteht, uns gegenüber standhält. Ein Gegenstand tritt uns entgegen, sagen wir, auch wenn wir es sind, die ihm entgegentreten. Wir trauen ihm zu, daß er uns Widerstand leistet, wenn wir seine Beharrung irgendwie erprobt haben, und dazu genügt gewöhnlich schon die erste Berührung.

Tastbare Eigenschaften dieser vorgefundenen Naturdinge sind es zunächst, auf die es ankommt, wenn wir die Mittel des künstlerischen Schaffens in seinen Anfängen unterscheiden und nach ihren Besonderheiten beurteilen wollen. Stoße ich im Dunkeln tastend auf einen Gegenstand, wo ich leeren Raum erwartete, so erschrecke ich einigermaßen: der Atem stockt, es gibt einen Ruck, der fühlbar bis zum Herzen dringt und seinen regelmäßigen Schlag aussetzt. Jeder Körper, groß und klein, muß seinen Ort im Raum,

wo wir ihn haben wollen, einnehmen, mag die Ordnung, die wir herstellen, nun dauernd oder vorübergehend sein. Wir rechnen auf den Druck und Stoß, den er auf gleichorganisierte Wesen wie auf uns ausübt: hic et nunc. Seine Körperlichkeit muß auch den anderen auffallen, wenn er in deren Tastregion gelangt.

Einige dieser tastbaren Eigenschaften sind zugleich sichtbare. Ihnen gebührt der Vorrang, weil sie in weiterem Umkreis wirken, und doch zugleich, beim Sehen schon, die tastbare Bewährung mit verheißen, die uns die nämliche Eigenschaft nur für eine andere Sinnessphäre bestätigt. Aber, lassen wir uns nicht täuschen: die Sichtbarkeit ist bei diesen Qualitäten nur das bevorzugte Mittel, der Zweck bleibt lange die Tastbarkeit; denn nur diese geht uns so nahe, geht uns unmittelbar an. Ebendeshalb unterscheiden sich diese Merkmale des Dinges für alle urwüchsigen Menschen so außerordentlich von den allein sichtbaren, die keine Kontrolle des Tastsinns erlauben und keine Resonanz des Körpergefühls mit erwecken. Beim unerwarteten Ansichtigwerden eines Gegenstandes tritt gleichfalls jener fühlbare Ruck ein, wenn auch nicht eigentlich als dumpfer Schreck wie im Finstern bei der Berührung. Aber weil ich das Objekt sehe und schneller erkenne, folgt auch unmittelbarer auf die Beklemmung die gesteigerte Atmung und ein Zuwachs körperlichen Hochgefühls, wie im Austausch mit dem Eindruck des Dinges da gegenüber. Diese Reaktion erfolgt aber nur dann, wenn der erschaute Gegenstand sich körperhaft in vollem Maße mit dem Raum um ihn her auseinandersetzt. Bleibt der Gesichtseindruck unentwickelt, ebenflächig, so fehlt ihm die Hauptsache zu solcher Wirkung.[1])

Darnach versteht sich von selbst, daß die anderen Eigenschaften, die allein sichtbar, aber nicht tastbar sind, weit abfallen für das naive Urteil über die Dinge. Sie gewinnen erst hinreichende und prompt überzeugende Kraft bei Menschen höherer Geistesbildung, denen Vorstellungsarbeit geläufig geworden, be-

---

1) Ich habe diese Unterschiede in allen meinen Schriften betont, wo immer Gelegenheit dazu war, brauche mich deshalb nicht mehr zu erklären, wie weit ich mit Riegls Bewertung der haptischen und der optischen Qualitäten einverstanden bin. Interessante, wenn auch vielleicht nicht ganz einwandfreie Experimente schildern Vernon Lee und Anstruther Thomson in der Contemporary Review von 1897. Der Aufsatz über Beauty and Ugliness, auf den ich erst durch Justis Zitat in seinem Michelangelo 1900 S. 366 aufmerksam geworden, zeigt beträchtliche Unkenntnis der deutschen ästhetischen Forschung auf diesem Gebiet.

rühren jedoch überhaupt nicht mehr so tief das eigene Selbst des Beschauers, oder rühren es wenigstens nicht auf mit so elementarer Gewalt; sie finden nicht sowohl den Weg zum Herzen und Gemüte als vielmehr zum Verstand und zur Phantasie. Gerade damit bestimmt sich aber ein wesentlicher Unterschied dieser Eigenschaften für den vorliegenden Zweck, die schmückenden Dinge dem geschmückten Mal unterzuordnen. Je leichter sie ins Auge fallen, desto weniger fallen sie vielleicht ins Gewicht, und umgekehrt, je nach dem Wesen des Wertes.

Zu den wichtigsten Eigenschaften der Körper, mit denen wir hantieren, gehört eben die Schwere. Sie teilen das Schicksal zu fallen, wenn sie nicht unterstützt werden oder das Gleichgewicht verlieren, mit uns. Deshalb verstehen wir sie ohne weiteres und fragen bei allen, ob sie liegen, stehen oder gar hängen. Zum Liegen und zum Stehen aber gehört die sichere Unterlage, zum Hängen ein Halt, der den Apfel am Baume vor dem Falle bewahrt, sonst läge er bald am Boden. So stellt sich zu allen Körpern, mit denen wir verkehren, auch bald die Beziehung zum gemeinsamen Grund und Boden ein, auf den auch wir angewiesen sind, und aus diesem Verhältnis erwächst eine grundlegende Bedingung für alles schöpferische Gestalten und damit für alles Verständnis von Werken der bildenden Kunst, insonderheit der Ornamentik: das ist der G r u n d.

G r u n d nennen wir den U n t e r g r u n d für alle beharrliche Anordnung von Körpern im Nebeneinander, vor allem bei jeder Koordination im Raume. Und es ist wichtig, sich klar zu halten, daß diese Grundebene zunächst die Bodenfläche unter unseren Füßen ist und bei jeder Aussonderung auf der Erdoberfläche, bei jeder Absonderung als selbständiger Untersatz oder verschiebbare Unterlage, ebendiese Bodenfläche unter uns bedeutet. Nur wer sich das immer gegenwärtig hält, versteht auch die abgelöste, in beliebige andere Lage oder Stellung zu uns gebrachte Grundebene richtig, je nach ihrer Übereinstimmung mit oder ihrer Abweichung von dieser ursprünglichen Situation, die stets im vollen Sinne des Wortes die grundlegende und deshalb die maßgebende Anschauung bleibt. Wo es sich um körperliche Auseinandersetzung im Raume handelt, da ist für menschliche Vorstellungsweise die wagrechte G r u n d e b e n e das wichtigste Erfordernis, wie (mathematisch ausgedrückt) die Breiten- und Tiefendimension dort das Korrelat zur Höhe hier (in uns).

Je menschlich-natürlicher die Auffassung bleibt, desto bestimmter unterscheidet sich das bewegliche Geschöpf, das den Ort zu wechseln und auf dem Boden hin und her, auf weitem Felde kreuz und quer zu wandern vermag, von dem beharrenden Grunde, dem es vertraut, solange der Boden nicht unter seinen Füßen weggezogen wird oder der Abgrund alles verschlingt. Im Vergleich zu dem wandelbaren Menschen und seinen Lebensgefährten, den Tieren und Vögeln, oder zu seinen bewegungslustigen Gewässern und Himmelslichtern, oder gar zu den flüchtigen Tageszeiten, den Wolken und Wettern, bewährt sich der zuverlässige Boden der Mutter Erde als das Beständige, der Inbegriff des Ruhigen, auf sich selber Gegründeten, als die Feste, der Stillstand selber.

So ist auch in der künstlerischen Gestaltung schon uranfänglich der Grund stets das ruhende Element, und was darauf erscheint, entweder bodenständig oder beweglich. Das heißt, nur die Einzelkörper darauf unterliegen entweder der simultanen oder der successiven Auffassung; der Grund dagegen ist seiner Natur nach von der letzteren ausgeschlossen, er sei denn durch willkürliche Zerlegung und Aufteilung von Menschenhand abgewandelt. Er ist immer das unentbehrliche räumlich-körperliche Substrat, an dem sich alle Relationen, der Beharrung und der Bewegung, allein ermessen lassen, auf dem sich die Gradunterschiede erst abtragen müssen, um in unsere Sinne fallen zu können.

Auf dem Grunde befinden sich auch das Mal und seine Umgebung, die wir betrachtet haben. Und legen wir Schmuck an das Mal selber, so wird es dadurch zum Grunde, wie es das Beharrende war im Vergleich zu dem peripherischen Gebilde ringsum. Bevor aber solch ein Unterschied und solche Übereinstimmung zwischen dem Mal und dem Grunde recht zum Bewußtsein kommt, lernt die Ornamentik schon, sich auf etwelcher Unterlage zu bewegen. Sie muß in der Tat Stehen und Gehen lernen wie ein Kind, bevor sie wagen kann, das Mal zu bekränzen oder ihre mannigfaltigen Gebilde in die Luft zu hängen. Was immer sie hervorbringt, nennen wir im Unterschied vom Grunde: das Muster, sei es zunächst auch nur, um einen zusammenfassenden Namen für die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu haben, die als menschliche Zutaten dem Grunde gegenüberstehen. Es ist ein Begriff der Kunstlehre und Kunstwissenschaft, aber in seinen Anfängen auch nicht mehr als ein logisches Produkt. Es wäre durchaus irreführend, von vornherein aus diesem Namen für die willkürliche Zutat des

Menschen, der nur im Vergleich mit dem gegebenen Grunde die andere Seite bezeichnen soll (wie ein Unterscheidungszeichen auf einem unbeschriebenen Blatte, von dem wir noch gar nicht wissen, mit welchen Posten es sich füllen möge), sogleich das Wesen zu konstruieren und, dem dialektischen Bedürfnis nachgebend, daraus einen Gegensatz zum Grunde zu entwickeln. Wie wir von diesem gesagt haben, alles, was sich darauf befinde, unterliege erst dem Unterschied der simultanen und der successiven Auffassung, erweise sich entweder in Ruhe oder in Bewegung, so gelten beide Möglichkeiten für das Muster auf dem Grunde. Es kann ruhig sein und bleiben wie er, oder beweglich erscheinen und als transitorische Erscheinung aufgefaßt werden. Es vermag ebensogut die Beharrung der festen Ebene zu bestätigen, ja ihr erst recht zum Ausdruck zu verhelfen, wie es andererseits imstande ist, sich damit in Widerspruch zu setzen, dem ruhenden Substrat eine Bewegung aufzunötigen, ja den ganzen Grund aufzuwühlen und in sein Gegenteil zu verkehren, — je nach dem „Kunstwollen" der Menschen, der Völker und Zeiten.

Die Verkennung dieser ursprünglich gleichberechtigten Möglichkeiten und die voreilige Voraussetzung, daß die logische Konstruktion des Gegensatzes zwischen Grund und Muster im Wesen der Sache von vornherein gegeben sei, verleiten Alois Riegl inmitten seiner feinsinnigen Beobachtung zu einerseits ganz irriger Auslegung oder in sich widerspruchsvoller Charakteristik der tatsächlich vorliegenden Erscheinungen, und dadurch andererseits zu Trugschlüssen über umfassende historische Perioden oder zu Fehlgriffen von prinzipieller Bedeutung.[1]) Er sieht in dem Grunde „den fatalen, stets zur Vergleichung herausfordernden Widerpart", dessen vollständige Beseitigung schon von den alten Ägyptern angestrebt worden sei. „Der Grund wurde (wie er meint) von den Altägyptern möglichst unterdrückt, um das Muster widerspruchslos als Ebene erscheinen zu lassen." Im selben Satze jedoch heißt es: „Alles sollte eben, ruhend, Grund sein." Und wenig früher schon: „Niemand wird es (angesichts solcher altägyptischer Goldsachen) beifallen, die Frage aufzuwerfen, was daran Grund und was Muster sei," — „weil das Ganze den Eindruck einer ruhenden Ebene festhält". Wenn dies der richtige Sachverhalt ist, so unterlassen wir wohl eher die Frage nach dem Muster als die nach dem Grunde,

1) Vgl. besonders a. a. O. 175—177.

oder wir konstatieren die Tatsache, daß es an den vorliegenden Beispielen altägyptischer Kunst eine scharfe Gegenüberstellung von Grund und Muster nicht gibt, sondern die Ebene grundhaft behandelt wird und innerhalb ihres ruhigen unverrückbaren Charakters keinerlei Kontrasterscheinung, die wir als fremde Bewegung ansprechen könnten, darbietet. Von einer Tendenz nach Aufhebung dieses (als Möglichkeit hinzugedachten) Kontrastes darf also noch gar nicht die Rede sein, solange wir das Kunstwollen objektiv aus den Denkmälern interpretieren. Grund und Muster bleiben ursprünglich, solange sie einer Ebene angehören, eins, zumal da die Bevorzugung tastbarer Eigenschaften der Körper (taktile Wertung) erst da ein wirkliches Muster anerkennt, wo die Herstellungsmittel desselben greifbar aus der Ebene hervorragen.

Lassen wir vorerst dahingestellt, wie weit sich in der langen Entwicklung der altägyptischen Ornamentik schon ein Ansatz zur Scheidung und gegensätzlichen Verwertung beider Faktoren beobachten lasse. „In der klassischen Antike," wird uns jedenfalls gesagt, „bildeten Muster und Grund zwei große Massen, deren jede in sich aus engverbundenen und zusammenhängenden Teilen bestand, die aber zueinander in einen großen allgemeinen Gegensatz gebracht erscheinen." — „Die Griechen haben ein merkliches Gleichgewicht zwischen Muster und Grund" herzustellen gesucht, während die Altägypter diese harmonische Abwägung beider „mit Bewußtsein niemals aufkommen ließen". Aber die klare Gegenüberstellung von Grund und Muster zeigt sich darin, daß „der Grund stets das ruhende Element bedeutet, aus welchem das Muster als das Bewegte hervorspringt". Und wie kamen die Griechen zu dieser Auffassung? „Typisch dafür sind die klassischen Rankenbildungen"; — „die bewegte Ranke springt schon allein als Motiv aus der Grundebene heraus, während das planimetrische Muster keinen Anspruch erhebt, die ruhende Ebene zu verlassen".

Damit sind wir bei der Zurückführung des Gegensatzes auf eine ganz andere Ursache angelangt. Nicht das Wesen des Musters unterscheidet es auch im Charakter von vornherein vom Grunde als das Bewegte vom Ruhenden, sondern die Wahl des Ornamentes und die damit verbundene oder heraufbeschworene Gegenstandsvorstellung; denn diese steckt hinter dem Motiv der Ranke und läßt das einheitliche Gewächs herausspringen aus der Grundebene, aus der ein planimetrisches Muster, selbst ein Zickzack gar nicht herauszutreten beansprucht, solange es nicht durch besondere

Mittel dazu gebracht wird. Da haben wir die beiden Klassen: die sogenannten geometrischen Ornamente und die Nachahmung vegetabilischer Naturgebilde, die kraft der verschiedenartigen Vorstellungen, die sie auslösen, den Gegensatz hervorbringen. Es ist nichts anderes als der Unterschied von Kristallisation und Organisation, der die Trennung der Wege zwischen simultaner und successiver Auffassung hervorruft. Aber ebendamit erhebt sich auch die Frage, ob nicht die Auffassung die Wahl des Motives veranlaßt hat, während es bei sofortiger Berufung auf die klassischen Rankenbildungen so scheinen mußte, als habe das Motiv die Auffassung verschuldet und den Widerspruch zwischen Muster und Grund in die Kunstentwicklung hineingetragen. Ebendafür würde die genauere Untersuchung der altägyptischen Ornamentik auf ihren Fortschritt entscheidend sein. Es begegnen unter den altägyptischen Denkmälern, wie Riegl treffend hervorhebt, tatsächlich solche, an denen die gegebene Fläche in lauter geometrische Kompartimente aufgeteilt erscheint. „Hier ist das Muster selbst absolute ruhende Ebene." Davon sind jedoch andere Beispiele sofort abzusondern, an denen es sich „um ein zusammenhängendes Muster handelt: ein Zickzackmuster z. B. steht hierin mit der klassischen Wellenranke auf dem gleichen stilistischen Boden". Da liegt schon der Übergang vorgezeichnet, und zwar bildet nicht sowohl das Motiv als vielmehr die Auffassung, oder die Absicht auf Bewegung die verbindende Brücke. Ein einseitiges Beharren beim geometrischen Ornament war außerdem „bei einem Kulturvolke vom Range der Altägypter nicht mehr möglich". Auch sie sind bereits zu vegetabilischen Motiven übergegangen; so kommen wir allmählich zum Kunstwollen der klassischen Antike und fragen nach der innersten Differenz ihres Wesens. Aber diese historische Betrachtung ist hier nicht beabsichtigt. Es kommt uns nur auf die begriffliche Bestimmung von Grund und Muster an, um irreführenden Unklarheiten vorzubeugen oder offenkundige Mißverständnisse aufzulösen.

Zu diesem Zwecke folgen wir der Gegenüberstellung der sogenannten vegetabilischen und geometrischen Ornamente, jedoch ebenfalls ohne auf die Streitfrage nach ihrem Ursprung und damit nach dem Erstgeburtsrecht der einen Klasse vor der anderen einzugehen. Die Tatsache, daß beide Klassen nebeneinander vorkommen und fortbestehen, ja noch mit einer dritten Klasse, der Tierornamentik, streckenweise friedlich zusammenleben, ist für

diese Gedankenreihe wichtiger als jeder historische Nachweis der Genealogie.

„Ein Motiv, bei dessen Anblick uns eine bestimmte individuelle Naturform (z. B. eine Blume, ein Tier) in Erinnerung gebracht wird," schreibt Riegl (175), „macht sich als solches sofort übermächtig geltend, und drängt die übrigen Teile der umgebenden Fläche als Grund zurück. Nur bei Motiven, die keine ‚naturalistischen' sind, sondern entweder als mathematisch-begriffliche (sogenannte geometrische) Muster der individuellen Lebensfähigkeit entbehren, oder als Teilkonfigurationen des (von Haus aus nicht naturalistischen, weil nicht individuellen) Grundes bekannt sind, läßt sich eine zeitweilige Verkennung ihrer Bedeutung als Muster denken."

Gehen wir zur Wesensbestimmung des Musters den umgekehrten Weg, d. h. vom gegebenen Grunde aus, wie wir ihn eingangs bereits eingeschlagen haben, so hätten wir bei der letzten Klasse der Rieglschen Aufreihung zuerst einzusetzen, nämlich bei den „Teilkonfigurationen des Grundes", die als solche bekannt und geläufig sind. Sie gehören zunächst selber zum Grunde, haften in ihm oder an ihm und lösen sich so gar nicht von ihm los, wenn nicht die subjektive Auffassung mehr oder minder nachhilft. Dahin rechnen wir vor allen Dingen die natürlichen Verschiedenheiten im Material des Grundes, die Ungleichheiten der Textur oder Struktur (wie wir schon in Übertragung von menschlichen Erzeugnissen her zu sagen pflegen), die Streifen des Erdreichs, des Felsbodens, die Maserung des Holzes, die Stromschichten im Metall, oder was wir (ebenso voreilig übertragend) als Musterung, Zeichnung, Sprenkelung des Granits, der Marmorsorten u. dergl. beschreiben. Wie unsere Ausdrücke bezeugen, geht die Anerkennung des natürlichen Bestandes für die menschliche Phantasie sehr leicht und unvermerkt in die genetische Erklärung oder den Vergleich mit einem flüssigen Zustand über, oder schiebt gar die Tätigkeit der Menschenhand unter, wo sie noch gar nichts zu schaffen hatte. Dies Hineinsehen einer Bewegung, eines Entstehungsprozesses in den festvorliegenden Grund klärt uns auf über die Natur des entgegenkommenden Bedürfnisses von menschlicher Seite und über die Herkunft mancher Motive wirklicher Musterung durch menschliche Zutat. Das Herstellungsmittel verwandelt sich unwillkürlich in ein Darstellungsmittel.

Der absolut ruhige, in sich gleichförmige und eintönige Grund

und die nimmer ganz stillstehende, vielgestaltige, und wandelbare Menschennatur sind zunächst inkommensurable Größen. Der Mensch kann nicht umhin, den kleineren Maßstab seines Körpers, — seiner Schritte, seiner Armbewegungen, seiner Augen und Hände, ja seiner Finger auf die Unterlage all seines Tuns und Treibens abzutragen. Er begrüßt jeden Anhalt in der ebenmäßigen Fläche als Ausgangspunkt dieser Übertragung. Irgendwelche Teilkonfiguration des Grundes ist für seine Sinne schon ein Angenehmes, das er willkommen heißt und um so lebhafter auffaßt, je größer die Ausdehnung der ruhenden Ebene sich allseits erstreckt. Das Unermeßliche wird auf die Dauer das Unerträgliche: die Umwandlung des Grundes in ein Muster ergibt sich als notwendige Folge. Wer auf weiten Strecken des Dünensandes am Meere wandert, der freut sich über die Fußspuren in der glatten einfarbigen Wüste und verfolgt sie mit Vergnügen wie eine Augenweide. Ganz ähnlich wirken die Ackerfurchen auf dem einfarbigen Felde, die regelmäßige Arbeit des Pflügers. Die öden weißgetünchten Mauern, die sich straßenlang hinziehen, reizen noch heute den vorübergehenden Schusterjungen oder Anstreicher unwiderstehlich, daran entlangzufahren, und mit Pinselquast oder schwarzen Fingern die Spuren des Antagonismus zwischen dem lebendigen Individuum und der toten Fläche zu hinterlassen. Polizeiwidrigen Unfug nennt der Philister, was von anderem Standpunkt als erste, noch sehr rohe, aber doch schon ästhetische Wohltat erscheint. Sie bringt uns die Ausdehnung erst recht zu Sinnen durch Abtragung einer verfolgbaren Succession auf das starre Kontinuum. Und das ist der Zweck aller Teilkonfigurationen des Grundes, sobald sie nicht gegeben, sondern gewollt sind.

Im natürlichen Zustande begegnen nun aber nicht allein solche in der einheitlichen Masse vorhandenen, in der Ebene bleibenden Teilungsmomente, sondern auch aus dem Boden aufragende, wie kleine Felsblöcke, Steine, Buschwerk und Bäumchen, über die wir beim Anblick eines Flußtals, einer Seeküste hinwegsehen, solange wir eben die durchgehende Ausdehnung des Terrains als Ganzes erfassen. Zur Herstellung eines gleichmäßig geebneten Grundes müssen diese Störungen beseitigt werden. Von Natur aber sind sie eine Musterung der Erdoberfläche, eine Konfiguration, deren Bestand auf Anerkennung Anspruch erhebt. Und diese aufrechtstehenden Gegenstände sind Körper, die sich vom Grunde absetzen, nicht in die Ebene fallen, sondern sich in anderer Richtung davon

loslösen, individualisieren. Sie sind im wahren Sinne des Wortes eine Musterung des Grundes von anderer Hand, nur nicht von Menschenhand, wie das künstlerische Gebilde, das wir so nennen. Jede Anordnung von Körpern auf dem Grunde, die wir früher betrachtet, schließt sich hier an: auch sie ist ein Muster im Unterschied vom Grunde.

Erst nun begreift sich die volle Tragweite des Zeugnisses: bei den Altägyptern war das Muster selbst absolute ruhende Ebene; man ging darauf aus, es als unbewegliche Stofflichkeit hinzustellen, das Muster grundartig erscheinen zu lassen; ja alles sollte eben, ruhend, Grund sein. Wo das der Fall ist, gab es noch gar keinen „natürlichen Gegensatz zwischen Muster und Grund zu überwinden", geschweige denn einen „lästigen Widerpart zu beseitigen"; denn Grund und Muster waren noch eins, das Muster nur höchstens erst latent oder virtuell vorhanden, wie in Naturstoffen.

Ganz anders steht die Sache, wenn eine Anordnung von Körpern, fertig vorgefundenen Naturdingen, als Schmuck auf eine Fläche gebracht wird, mit der sie nicht eins werden können und werden sollen. Denn nun sind die kleineren Körper in ihrem Nebeneinander auf dem einen Substrat immer das Viele, also das Bewegtere, das Einteilende, Absetzende, Successive im Vergleich zu dem ruhenden, ungeteilten, gleichmäßig daliegenden Grunde. Aber diese Körper sind als beliebig ausgewählte Naturdinge auch „naturalistisch und individuell"; denken wir nur an eine Reihe von Muscheln oder Schneckenhäusern, jedes ein Einzelgebilde für sich, das mit dem Boden nichts zu schaffen hat und sich selbst dann noch isoliert, wenn es in eine Kalkschicht eingeht und mit als Masse verarbeitet wird. Sowie wir seiner ansichtig werden, erkennen wir es als Einzelding und anerkennen es als solches.

Damit kommen wir zu einem neuen Kunstmittel, das die Körper bevorzugen heißt, wo es gilt die Gesetze der Symmetrie oder der Reihung anzuwenden, oder mit dieser Koordination der Glieder zugleich eine Subordination des Grundes zu erreichen. Dies willkommene Mittel der Unterscheidung ist die Form, die, ringsum sich abschließend, für den Menschen ohne weiteres schon eine selbständige Einheit verkündet. Die Form verrät uns sinnfällig das Individuum. Deshalb sind für die Zwecke des Schmückens die naheliegenden kleinen Naturdinge, wie Beeren, Nüsse, Kiesel, so willkommen. Sie behaupten sich an ihrer Stelle in dreidimensionaler Entfernung des stofflichen Volumens.

Aber sie haben in diesem Vorzug auch eine Eigentümlichkeit, die für den einen Zweck erwünscht, für den andern unbequem ist, nämlich diese individuelle Eigentümlichkeit selbst. Jedes solche Naturding ist als Einzelexemplar, das sich vom andern unterscheidet, eigentlich ein kleines „Mal“ für sich. Es fordert zur Sonderbetrachtung, zum Verweilen, ja zum Stillstand heraus, und das widerspricht dem Fortgang der Reihung. Es ist unbequem für die Herstellung der Symmetrie, und drängt zur Geltendmachung der Proportionalität. Es hemmt den gleichmäßigen Verlauf des Entlangtastens oder Absehens; es rhythmisiert auf eigene Hand den Fluß der Einheiten. In jedem Individuum steckt die Anlage zum Usurpator, sich als „Dominante“ aufzuwerfen durch irgendeinen auffallenden Unterschied der Form, der den Beschauer gefangennimmt und die Nachbarn unterordnet.

So ergibt sich für diese Absicht durchgehender Bewegung die Notwendigkeit, solche Unterschiede auszugleichen, die Eigentümlichkeit zu unterdrücken oder fernzuhalten, die Einheiten einer Reihe zu assimilieren. So bevorzugen wir zugunsten der glatten Abfolge die regelmäßigen Formen, und stellen solche her, wo sie nicht vorhanden sind, indem wir Auswüchse abbrechen, oder ziehen die Leistungsfähigkeit unserer Hände in noch stärkerem Maße heran, vom Abschleifen des vorgefundenen Körpers bis zur Neuschaffung aus anderem bildsamen Material. Damit verstehen wir die Wahl der einfachen stereometrischen Gebilde für die Durchführung der Succession, ihre Notwendigkeit bei Gliedern einer fortlaufenden Kette. Jede komplizierte Bildung bewirkt in derselben Reihe eine Verlangsamung der Aufnahme; sie muß vermieden werden, so willkommen sie für andere Absicht sein mag.

Einen Aufenthalt im Zuge der Bewegung bewirkt aber auch jede Körperlichkeit an sich, indem sie zur Abtastung veranlaßt, oder, begnügen wir uns mit dem Sehen, doch die Resonanz der Tasterfahrungen herausfordert, bei der Aufnahme mitzuspielen. Wo immer wir über die Einzelwerte des Schmuckes hingleiten sollen, kann der volle Reiz der Körperlichkeit zu stark sein. Deshalb tritt der Verzicht auf einen Teil dieses Körperwertes ein, wenn wir die untere Partie mit dem Grunde verbinden, sie — sei es faktisch, sei es scheinbar — in die Grundebene eintreten lassen, jede Einheit etwa zur Hälfte in den Boden versenken. So mindern sich die tastbaren Oberflächen des Körpers und überwiegt der Zusammenhang mit der Ebene. Die Elemente der Konfiguration

treten dann, wo wir den Tastsinn allein walten lassen, als Protuberanzen des Grundes hervor; die Grundfläche gebiert diese Ansätze selbständiger Körperbildung aus sich heraus und hält sie doch fest in ihrem Schoße. Dies ist die ursprüngliche und rechtmäßige Auffassung des Unterscheidungsmittels, das wir demgemäß mit dem Namen Relief bezeichnen: die Erhebung wächst fühlbar aus dem Grunde hervor und tritt uns entgegen. Ganz anders, wenn wir das Auge zuhilfe nehmen: dann erst überwiegt die Selbständigkeit der Körper, und sie erscheinen wie von außen eingesenkt, oder angeheftet, je nach der Höhe ihrer Erhebung. Denn hier wirkt außer dem tastbaren Verhältnis von Körperrundung und Ebenflächigkeit noch der optische Faktor, Schatten und Licht, mit, und diese Kontraste steigern den Unterschied unverhältnismäßig zugunsten der Auffassung von außen: als Muster im Gegensatz zum Grunde.

Wird dagegen zugunsten des Grundes immer mehr auf die Körperlichkeit verzichtet, so schwindet das Hochrelief zum Halbrelief und dieses zum Flachrelief zusammen, die wir an dieser Stelle nur als eine Stufenfolge tastbarer Körperwerte, nicht in ihrer vollen Bedeutung auch nach der optischen Wirkung aufführen wollen. Es handelt sich ja nur um die Klassifikation der Unterscheidungs- und Annäherungsmittel für die Zwecke der Ornamentik, und um die Abwehr des umgekehrten Verfahrens, von der Ebenflächigkeit zur Körpererhebung zu führen, als wäre das die selbstverständliche Steigerung der Mittel.

Es liegt um so mehr daran, die beiden Wege mit aller Entschiedenheit auseinanderzuhalten, als wir nun, beim Übergang aus der Körpererhebung zur Ebenflächigkeit, eine prinzipielle Übereinstimmung mit den Ansichten Riegls bezeugen müssen, die wir ebendeshalb nur konsequenter durchverfolgen und von inneren Widersprüchen freizumachen suchen. Wenn die falsche Voraussetzung eines natürlichen Gegensatzes zwischen Muster und Grund (der schon bei den Altägyptern zur bewußt gewollten Überwindung, ja vollständigen Beseitigung des Grundes geführt haben soll) einmal aufgelöst worden und der uranfängliche Unterschied zwischen dem lebendigen Subjekt, dem Menschen, und dem festen Substrat, dem Grund und Boden, wieder in seine Rechte eingesetzt ist, so ergibt sich das richtige Verständnis der anderen Erscheinungen von selbst.

Wir kommen zum äußersten Zusammenschwinden der Körperform in die Ebene des Grundes, wo die Unterscheidung der Ele-

mente nur noch durch den Umriß geschehen kann. Die Verwendung der Naturdinge, die wir anheften könnten, hört auf, oder an ihre Stelle tritt ein Ersatz, der sozusagen eine Oberfläche des Körpers ablöst und, dünn wie ein Blatt, auf die Grundfläche setzt. Dann aber wird gar der letzte entscheidende Schritt getan: zur Abbildung der Gegenstände, d. h. zur Hervorbringung der Unterscheidungsmittel durch Menschenhand auf dem gegebenen Grunde.

Wer seine Fußspuren im weichen Sande beobachtet hat, oder den Abdruck seiner Hand in feuchter Tonerde erscheinen sah, der greift wohl zunächst zu diesem Mittel, könnte man meinen. Wo es nicht geschieht, sondern die tastbare Rundung bewahrt wird, da spricht eben dieses Festhalten der gewohnten Körperform auch für den unveräußerlichen Vorzug, der ihr beigemessen wird. Hier scheiden sich abermals deutlich Mittel und Wege der optischen von denen der haptischen Auffassung und Darstellung. Die fundamentale Verschiedenheit prägt sich schließlich auch da aus, wo die Linie allein, als schmale Furche in die Ebene eingeritzt, die Grenze zwischen Muster und Grund, oder Abbild und Fläche bedeutet.

„Die Linie war bei den Altägyptern im wesentlichen bloß Umrißlinie," erklärt Riegl (S. 62), „und diese war eine haptische, das heißt eine an den Naturdingen wohl tastbare, aber nicht sichtbare." Diese auf den ersten Blick befremdende, aber haarscharf zutreffende Behauptung erklärt er an anderer Stelle[1]) damit: „die Umrißlinie erinnert sozusagen unseren Tastsinn unmittelbar daran, daß er hier an eine undurchdringliche Grenze stößt." Wichtiger noch wäre die Negation der optischen Auffassung. Der Umriß will nicht den Augenschein wiedergeben, sondern die getastete Form des Körpers als Grundlage festhalten: die tastbare Form gilt als die wirklich bestehende, um nicht zu sagen: einzig wahre; sie ist die eigentlich wertvolle, die ergriffen und festgehalten werden soll, nicht die sichtbare, der Augenschein, der wandelbare.

„Die älteste nachweisbare Kunst des Altertums, die altägyptische, hat also die Umrisse in der Ebene möglichst scharf betont, dem tiefeandeutenden Schatten aber bloß in jenem geringsten Maße Eingang gewährt, das gerade ausreichte, um eine Modellierung der Oberfläche nach der Tiefe noch erkennen zu lassen." „Die ägyptische Relieffigur hatte keine Kehrseite, sie verlor sich

1) Beilage z. Allg. Zeitung, München 1902 S. 155.

geflissentlich im Grunde." — Das heißt doch wohl rund und nett: im Anfang war der Grund, und der Grund war Muster, und das Muster war Grund. Auch die Gliederung des Grundes war nichts anderes als der Grund selber. Das Unterscheidungsmittel der schmalen Furche stört nicht die grundhafte Natur des Ganzen, solange nicht durch andere Entwicklungsmomente der Antrieb zur Differenzierung von Grund und Muster in die Kunst Ägyptens hineingetragen wird. Nur eine Voraussetzung dürfen wir nicht übersehen. Sie liegt in den Worten Riegls: „die Umrißlinie war eine an den Naturdingen wohl tastbare, aber nicht sichtbare", d. h. der so umrissene Ausschnitt aus der Grundebene appelliert an unsere Gegenstandsvorstellung, an unsere Tasterfahrungen beim Verkehr mit solchen Naturdingen. Sie ist es, die auch bei Vermittlung des Auges sofort die Körperlichkeit des erkannten Objektes heraufbeschwört. Darauf müssen wir später zurückkommen, wo die Gegenstandsvorstellung als eigene Instanz unabweisbar in die Rechnung tritt.

„Bei den Griechen der klassischen Zeit fand die Linie zunächst fortdauernd die gleiche Anwendung als Umrißlinie, daneben aber auch eine solche für die Modellierung. Diese Modellierungslinien sind jedoch wiederum noch nicht Schatten, sondern Andeutung haptischer Begrenzungslinien gleich den Umrißlinien." Erst später meldet sich „der Übergang von der tastbaren Begrenzungslinie zum optischen Schatten" (a. a. O. S. 63).

Diese geschichtlichen Tatsachen beweisen, daß auch der Umriß auf der Fläche seinen Ursprung aus der Körperlichkeit nicht verleugnet und daß unter der Arbeit für das Auge des Betrachters doch immer die vornehmste Rücksicht auf die Befriedigung des Tastgefühls genommen wird, obgleich die Tastorgane des Beschauers gewiß nicht tatsächlich bei der Aufnahme mitwirken sollten, wie sie der wissenschaftliche Forscher gelegentlich wohl einmal zuhilfe ruft, ohne sich immer bewußt zu bleiben, daß er damit bei der ästhetischen Aufnahme aus der Rolle fällt.

Der Wert des Umrisses für das Körpergefühl des Beschauers würde jedoch erst da die Feuerprobe bestehen, wo es sich nicht um die Abbildung von lebensfähigen Naturdingen, sondern von stereometrischen Körpern handelt, die wir in planimetrischer Erscheinung wohl als Figuren oder „mathematisch-begriffliche Muster" ansprechen. Erst angesichts solcher geometrischen Musterung des Grundes stellt sich der ganze Unterschied der Behandlung

heraus.[1]) In jenen ältesten Perioden unserer Kunstgeschichte sind auch diese geometrischen Figuren grundhaft und damit körperhaft, Bestandteile einer Flächenschicht des gewählten Materials, kein flüchtiger Augenschein, also das Gegenteil der rein mathematischen Vorstellung.

Aber gerade vermöge ihrer Körperhaftigkeit kann sich eine Verschiebung dieser Gemeinschaft mit dem Grunde für das Gefühl des Beschauers, wie für die Behandlung des Künstlers entwickeln. Wenn in der ältesten Antike das Ganze den Eindruck einer festgefügten Ebene bewahrt, so daß nicht einmal darnach gefragt werden kann, was daran Grund und was Muster sei: allmählich sondern sich doch die Körper hier von der Ebene da und bilden das Muster im Gegensatz zum Grunde. Zwei große Massen, deren jede in sich aus engverbundenen und zusammenhängenden Teilen besteht, treten einander gegenüber. Das Muster steigert sich dann als ein in allen seinen Teilen festverbundener, wenngleich mannigfaltig, vielleicht gar aufs reichste gegliederter Komplex von Elementen zum Gegenspiel des nicht minder zusammenhängenden, weil gegen die Ränder des Dekorationsfeldes hin vom Muster unberührten Grundes. Nun erscheint das Muster als bewegtes Relief aus dem ruhenden Grunde daneben hervortretend, und es kommt in der klassischen Kunst darauf an, die beiden Faktoren freilich klargesondert, aber in harmonischem Gleichgewicht zu halten. In hellenistischer Zeit dagegen beginnt die entschiedene Vorliebe für starke Bewegung und lebendige Energie die Oberhand zu nehmen: das Motiv des Musters wird zum Protagonisten. Der Grund wird zur Folie, deren mannigfaltig verwertbare Funktion doch immer auf eine Dienstleistung hinausläuft, mag sie Halt gewähren, hervorheben oder beruhigend wirken. Die Einengung und Verdrängung des Grundes durch das Muster, des Ruhenden durch das Bewegte, ist die Folge. Bis in die mittlere römische Kaiserzeit erhält sich noch ein bestimmter Zusammenhang zwischen den Teilen des Musters; dann aber wird auch dies in lauter einzelne kleine Konfigurationen zersplittert, die untereinander keine Einheit mehr bilden, weil sie unablässig durch den dazwischengeschobenen Grund voneinander getrennt sind. Auch die Grundebene ist dem-

---

1) Es begegnen unter den altägyptischen Denkmälern auch solche, an denen die gegebene Fläche in lauter geometrische Kompartimente aufgeteilt erscheint. Riegl a. a. O. S. 176.

nach schon von der Bewegung ergriffen. Mit der Aufhebung des klaren Gegensatzes wird ferner auf eine Verwirrung zwischen Grund und Muster ausgegangen. Zu der archaischen Einheit kehren aber beide Faktoren auch in spätrömischer Zeit niemals zurück; denn die dazwischen eingedrungene Bevorzugung der optischen Auffassung kann körperlich greifbaren Zusammenhang nicht brauchen, muß vielmehr die Auslösung von Tasterfahrungen und den Eindruck stofflicher Kontinuität geflissentlich vermeiden. Auch diese Geschichte des Verhältnisses von Grund und Muster im Altertum beweist nur den weiten Abstand zwischen dem altägyptischen Anfangsstadium und dem spätantiken Ende.[1])

---

1) Nicht befriedigt hat mich bei Riegl die Analyse der mit Emailarbeit bedeckten Flasche von Pinguente (S. 188 f.). Die Komposition ist nicht rein tektonisch, sondern eine sehr charakteristische Durchdringung kristallinischen und organischen Wesens, geometrischer und vegetabilischer Motive in einem eigenartigen Medium. Schon die Kreuzform in Blattbildung gibt diese Mischung an der Zentralstelle. Die ausstrahlende Richtung der vier Arme wird durch die hellen Punkte in den Zwischenräumen nur leise aufgewogen. Das reziproke Zickzackmuster an der Peripherie gibt dagegen rein geometrisch die zentripetale und die zentrifugale Richtung in festem Widerhalt. Die fortlaufende Ranke in der äußersten und in der innersten Zone versinnbildlicht den Umlauf in ungestörtem fließendem Vollzuge. Die intermittierende Ranke in der breiten Mittelzone zeigt dagegen die Verquickung des vegetabilischen Schwunges mit dem geometrischen Zickzack, dessen Höhepunkte nach zwei Richtungen auseinanderstreben und so eine Spannung zwischen beiden Grenzlinien der Zone hervorbringen. In diesem Mittelstreifen kann auch ein flüssiges Medium nicht ungehindert verlaufen, sondern stößt sich und staut sich an den Ecken: die Bewegung vollzieht sich nur intermittierend, fast ruckweise hier hinaus und dort hinein. So wird diese Zone zur Hauptpartie neben der Zentralstelle; sie bilden mit dem Rande außen die festeren Bestandteile, die beiden anderen Zonen mit fortlaufender Ranke aber die beweglichen Zwischenglieder, wie die Intervalle zwischen Säulen und Wandpfeiler in der Architektur. Dem Umschwunge und seiner zentrifugalen Wirkung entsprechend ist auch die äußere dieser flüssigen (Wasser-)Gürtel schmäler gebildet als der innere, wie ein Tropfen in der Nähe der Peripherie sich stärker elliptisch auslängt, als der dem Zentrum nähere. Diese Beobachtung am nassen Element (für das die Flasche bestimmt war) erklärt auch die verschiedene Bohnenform der Emailfiguren. Sowie aber der flüssige Charakter als der entscheidende anerkannt wird, so wächst auch die Bedeutung der beiden Zonen mit fortlaufender Ranke. In diesen Intervallen kreist die Bewegung, die den tektonischen Bestand besiegt und in der intermittierenden Ranke den Sieg im Konflikte vor Augen stellt. Das sind wichtige Symptome für die Entstehungszeit, oder gar für die Datierung.

IX.

DIE FARBEN ALS KUNSTMITTEL

POLYCHROMIE UND KOLORISMUS. FARBENRHYTHMUS

Außer den tastbaren Eigenschaften haben die Naturdinge, die wir zum Schmuck und Zierat verwenden, noch solche, die nur das Auge wahrzunehmen vermag. Nicht allein durch die Form unterscheiden sie sich voneinander, sondern auch durch die Farbe des Stoffes, aus dem sie bestehen, oder des Kleides wenigstens, das sie mitbringen. Da mag die Wissenschaft uns heute darüber aufklären, daß die Farben eigentlich nur Empfindungen sind, die vom Lichte in uns hervorgerufen werden: der natürliche Mensch schreibt sie immer den Körpern zu, von denen sie zu uns dringen; und wo sie in enger Verbindung mit den tastbaren Eigenschaften der Körper auftreten, da sprechen wir auch in der Kunstlehre von der Naturfarbe des Dinges oder (mit Helmholtz) von Körperfarbe.

Die Wissenschaft bringt uns allmählich zu der Erkenntnis, daß alle Farben, die wir unterscheiden, nur einzelne Stufen in einer Reihe von Empfindungen sind, die sich mit der Schwingungsdauer des Lichtes fortwährend verschieben. Sie sagt uns, daß die längsten der für uns sichtbaren Schwingungen die Empfindung Rot erzeugen; dann folge Orange, dann Gelb, dann Grün, dann Blau und endlich Violett. Dem natürlichen Menschen gilt nur das Erlebnis solcher Verschiedenheit, mag er auch gar nicht imstande sein, alsbald die ganze Reihe dieser Qualitäten auseinanderzuhalten, sondern lange noch an einer kleinen Zahl leicht unterscheidbarer Tinten genug Abwechslung haben. Später, wenn die genannte Reihe vollständig ausgebildet ist, fügen wir zwischen Violett und Rot wohl gar noch Purpurfarben ein und schließen damit den Kreis unserer Farben in sich ab, ohne uns durch den Einwand des Physikers stören zu lassen, es gebe gar kein einfarbiges Licht, das uns die Empfindung Purpur zu erzeugen vermöchte. Kommt die Wirkung auch nur durch Lichtgemenge zuwege, sie selbst ist eine

Tatsache, die wir um so weniger als Ausnahme anerkennen, als bei der Mehrzahl der wahrgenommenen Körperfarben ein ganz ähnliches Verhältnis überwiegt.

Viel wichtiger ist für unser Sinnesleben und damit für unser Seelenleben die weitere Erfahrung, daß sich die Farben nicht nur nach ihrer Qualität unterscheiden, sondern auch nach ihrer Stärke. Die Eigenart der Farbe wird uns lebendig in ihrem Verhalten oder ihrem Schicksal neben den anderen. Wo sie allein ist und mit sich selber übereinstimmt, freuen wir uns ihres Charakters. Wir meinen wohl, sie habe sich so recht vollgesogen und erfüllt mit ihrem Schein, sich voll ersättigt, und nennen sie auch in der Kunstsprache eine volle, satte oder saftige Farbe. Wenn uns daneben eine andere ähnliche Farbe begegnet, in der sich der Charakter nicht so entschieden ausspricht, so nehmen wir sie wohl gar nicht für die eigentliche, rechtmäßige und ebenbürtige Vertreterin; sie fällt ab im Vergleich zu der echten, reinen und einzig wahren, wie ein Bastard. Nur jene reine scheint uns auf sich selber zu beruhen und imstande, sich zu behaupten, wie das Dinge tun. Sie bedarf nicht einmal mehr eines Körpers, der sie trägt; sie selbst allein verkündet sich als elementare Macht, wie ein materielles Dasein.

Aber jede solche ganze, gesättigte Farbe hat in der Umgebung ihre Freunde und ihre Feinde, die nicht selten gar in einem und demselben Kleide bald so, bald so sich betätigen. Davon erzählt schon jener Abstand zwischen dem reinen Blut und dem Mischling. Die Entfremdung vom eigenen Wesen ist durch die Dazwischenkunft von Schwarz oder Weiß geschehen. Diese beiden stellen sich anfangs in die Reihe beliebig ein, als wären sie von gleicher Art wie die anderen. Sie sind willkommen, denn in ihrer Nachbarschaft leuchten die munteren erst recht und gewinnen auch die ernsten an Fülle. Gelingt es ihnen aber zu innerer Gemeinschaft vorzudringen, so verwandeln sie die reine durchweg und bewähren ihre ganz fremde Natur. Sie brechen und schwächen den ganzen Charakter bis zur Vernichtung seines Wesens. Mit Weiß gemischt, verdünnt sich die Vollkraft; mit Schwarz trübt sich die Eigenart; hier wie dort ermattet das Leben. Und finden weder Weiß noch Schwarz allein den begehrten Einlaß, dann senden sie ihren eigenen Mischling Grau, dem alle Türen offen stehen. Er ist weder das eine noch das andere, nennt sich neutral, bringt aber Einbuße an allem. Wo er sich einer eigenen gesellen darf, spielt er als Folie die Rolle des ergebensten Dieners, um sich

beim Eindringen ins Innere sofort in den schlimmsten Parasiten zu verwandeln. So ist es gekommen, daß die Farben der Körper mittlerweile allesamt für zusammengesetzt gelten aus einer gesättigten Farbe und einer größeren oder geringeren Menge Grau, das sich gelegentlich als unmittelbarer Abkömmling des Weiß, gelegentlich als unmittelbarer Abkömmling des Schwarz ausweist. Nur wo das Grau gänzlich abwesend geblieben, gibt es noch gesättigte Farben. Wo die Farbe völlig schwindet, siegt das Grau, das öde, stumpfsinnige, apathische, oder wie andere sagen, das vornehme Grau.

Das ist die Verschiedenheit der Farben und ihre Geschichte in der Natur. Nach der Stärke der Lichtempfindung dagegen bemessen wir die Helligkeit der Farben.[1]) Wollen wir sie loslösen aus ihrem Zusammenhang mit dem Wechsel der Erscheinungen und ihrer Besonderheit innewerden, um sie künstlerisch zu benutzen, so müssen wir, wo es sich um die Farben handelt, die wir den Körpern an und für sich zuschreiben, von dem Wandel der Beleuchtung absehen und die farbigen Gegenstände oder die Pigmente (Lokalfarben) untereinander vergleichen bei einerlei Licht.

Sowie wir verschiedene Tinten auf ihre Helligkeit vergleichen, stoßen wir auf manche Schwierigkeiten, die auch schon die Auswahl für künstlerisches Verfahren, wenigstens in den naiven und gesunden Anfängen der Ornamentik, sehr einschränken mußten.[2])

Bei höheren Helligkeitsgraden stellt sich aber noch jenes Schicksal ein, das den gesättigten Farben durch Weiß und Schwarz oder Grau bereitet wird. Sie verlieren bei zu stark wachsender

---

1) Ich entnehme die folgenden Tatsachen, deren wir bedürfen, und ihre kurze Erklärung, soweit sie mir unentbehrlich schien, aus: Ernst Brücke, Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig, S. Hirzel 1887.

2) Die Unsicherheit des subjektiven Urteils wird noch vermehrt durch den Einfluß, den die Beschaffenheit der Beleuchtung auf die relative Helligkeit der verschiedenen Pigmente ausübt. Je nachdem das Licht vom klaren oder vom bewölkten Himmel einfällt, ist die Beleuchtung verschieden; aber auch die Quantität des einfallenden Lichtes nimmt ihren Anteil an der relativen Helligkeit der verschiedenen Farben. Nicht bei allen Farben nimmt die Empfindung mit wachsender Lichtstärke in gleicher Weise zu. Von dem ungleichen Wachstum der Lichtempfindung bei Eintritt verschiedener Lichtsorten rührt es her, daß z. B. von einem roten und blauen Stoffe, die bei Tage gleich hell erscheinen, in der Dämmerung der rote dunkler erscheint als der blaue; daß ein Gelb bei Lichtzuwachs viel heller wird als unter gleicher Gunst das Violett, das ursprünglich gleich hell erschien.

objektiver Lichtstärke die Sättigung und werden weißlich. Hat dagegen andererseits die Oberfläche, die uns gefärbt erscheint, gar kein Licht mehr zurückzuwerfen, so verwandelt sie sich für uns in Schwarz.

Die Farbenwirkung nimmt endlich gegenüber der Helligkeitswirkung noch ab durch die Entfernung der Körper, an denen sie erscheinen, und zwar mit der Verkleinerung der Netzhautbilder durch die Ferne. Hier behaupten Schwarz und Weiß allein ihren Vorrang. Der Abstand, unter dem wir die Lage farbiger Dinge auf farbigem Grunde noch deutlich genug erkennen, ist nie so groß wie bei Anwendung von Schwarz und Weiß allein. Er ist dann am kleinsten, wenn die beiden Farben des Grundes und des Musters wieder gleiche Helligkeit haben. Die krassesten Farbenunterschiede, Blau und Gelb, Rot und Grün, sind nicht imstande, den mangelhaften Helligkeitsunterschied zu ersetzen.

Von einer Farbe, die gesättigt und zugleich hell ist, sagen wir deshalb im Kunstgebrauche, sie habe große Intensität.[1])

Die intensivsten Pigmente finden sich unter den gelben; dann folgen die rotgelben und die roten. Die grünen, namentlich die blaugrünen sind im allgemeinen weniger intensiv, ebenso die blauen und violetten. Purpur kann um so intensiver durch Pigmente hergestellt werden, je mehr es sich dem Rot nähert.

Für die praktische Verwendung der Farben in Ornamentik und

---

1) Die Intensität der Farbe, wie sie hier für industrielle und künstlerische Zwecke definiert worden ist, muß wohl unterschieden werden von dem, was man bei physiologischen Untersuchungen als Intensität der Farbe zu bezeichnen pflegt (Brücke a. a. O.).

Eine gesättigte Farbe kann auch eine dunkle sein, wenn sie nur nicht so dunkel ist, daß sich ihr Charakter nicht mehr mit voller Entschiedenheit ausprägt. Die intensive Farbe dagegen soll uns den Eindruck der Helligkeit machen; sie muß auf uns die Wirkung eines kräftigen Lichteindruckes hervorbringen. Intensive Farben finden wir demgemäß in solchen Pigmenten, die bereits bei den gewöhnlichen mittleren Beleuchtungsgraden beträchtliche Mengen von Licht zurückstrahlen, während zugleich dieses Licht so vorherrschend ist, daß uns die Menge des Weiß darin wenig oder gar nicht merklich wird.

Der Mangel an Intensität kann auf zweierlei Umständen beruhen, entweder darauf, daß die Menge des zurückgeworfenen Lichtes überhaupt zu gering ist, oder darauf, daß es zu stark mit Weiß gemischt ist. Am geringsten muß die Intensität natürlich bei solchen Pigmenten sein, deren Licht stark mit Weiß gemischt und doch schwach ist. Es sind dies die Farben, die wir als stark mit Grau gemischt ansehen können. Wir bezeichnen sie als gebrochene, die helleren unter ihnen auch wohl im Gegensatz zu den intensiven als matte Farben.

Kunstgewerbe ist außerdem noch ein tatsächliches Verhältnis von Wichtigkeit, das die offenen Sinne der ältesten Kunstvölker schon früh herausgefunden und verwertet haben, das ist die Relation von je zweien aus der Reihe als Ergänzungsfarben.

Zwei Farben, die, gleichzeitig auf derselben Stelle der Netzhaut abgebildet, miteinander Weiß geben, sind es, wie wir wissen, die solch eine Wechselbeziehung zueinander bewähren. Wo wir die eine sehen, stellt sich das Verlangen nach der anderen ein; erscheint auch sie, so erfüllt sich die befriedigende Wirkung. So nennt man sie komplementäre oder Ergänzungsfarben.

Rot hat Blaugrün, Orange Grünblau, Gelb Ultramarinblau, Grüngelb Violett zum Komplement.[1])

Wenn für die richtige Auswahl der befriedigenden Ergänzungspaare schon ein feinerer Farbensinn erforderlich sein mag, so ist man andererseits gewiß früh schon auf dem Wege praktischer Erfahrung, d. h. durch Mißerfolge belehrt und nur durch Schaden klug geworden bei einem anderen Verhältnis der Farben, an das wir schließlich noch erinnern müssen. Es handelt sich um die Tatsache, daß es vorspringende und zurücktretende Farben gibt. Wie Schwarz und Weiß, deren Eigentümlichkeit wir schon bei früherem

1) Diese Reihe von Farbenpaaren gibt aber nur die konstitutive Unterlage für mannigfaltige Modifikationen. Tatsächlich gibt es zu jeder Farbe eine Mehrheit von Ergänzungsfarben, die sich durch ihren steigenden Gehalt an weißem Lichte und eine demselben entsprechende Helligkeit voneinander unterscheiden. Hiernach würden alle Glieder solcher Reihe nur einer und derselben Schattierung angehören, da sie alle aus einer und derselben Tinte durch Zumischung von mehr und mehr weißen Lichtes entstanden sind. Erfahrungsgemäß verändern aber hierbei gewisse Farben ihr Aussehen derartig, daß man die ursprüngliche Tinte nicht wiedererkennt. Trotzdem behalten sie die Eigenschaft als Komplement. Das Ultramarinblau z. B. wird durch Zumischung von weißem Licht ins Violett gezogen und fungiert so als Ergänzung zu Gelb. Weniger auffallend sind die Veränderungen bei anderen Farben. Blaugrün wird unter allen Umständen dasselbe Rot zur Ergänzungsfarbe haben, d. h. die Komplemente können nur eine unwandelbare Reihe desselben Rot bilden, indem sie blasser und blasser werden. Ebenso werden umgekehrt die Ergänzungsfarben eines bestimmten Rot alle demselben Blaugrün angehören und sich nur durch ihre Helligkeit voneinander unterscheiden. Anders steht das Verhältnis zwischen Gelb und Blau. Gewöhnliches Chromgelb fordert als gesättigte Ergänzungsfarbe Ultramarinblau oder eine diesem nahekommende, dem Grünblau noch etwas näher stehende Tinte, als weniger gesättigte, blassere ein bläuliches Violett, als noch blassere Lila. Cyanblau dagegen verlangt als gesättigte Ergänzungsfarbe Goldgelb, als weniger gesättigte ein blasses Orange und so fort.

Doch das sind empirische Tatsachen, die an dieser Stelle nur zur Orientierung erwähnt werden.

Anlaß herbeiziehen mußten, bewähren auch die Farben solche positive oder negative Wirkung.

Die vorspringenden Farben sind Rot, Orange und Gelb; die zurücktretenden sind die verschiedenen Arten des Blau. Grün und Violett gehören weder mit Bestimmtheit der einen noch der anderen Klasse an. Grün verhält sich vorspringend gegen Blau, namentlich gegen Ultramarin, aber zurückweichend gegen Rot, Orange und Gelb. Violett läßt sich deshalb nicht mit Bestimmtheit einordnen, weil das Violett der Pigmente, mit dem wir es hier zu tun haben, neben dem monochromatischen Violett immer auch Blau und Rot enthält, also ein Gemisch aus Lichtsorten, die sich entgegengesetzt benehmen.

Die Qualität des farbigen Lichtes bestimmt indessen nicht allein, ob eine Farbe vorspringend oder zurücktretend wirke; auch die Quantität kommt dabei in Betracht. Dazu will endlich noch die Stelle, wo sie erscheinen, mit dreinreden. Wir sind gewöhnt, vertiefte Teile beschattet, vorspringende beleuchtet zu sehen. Kann man sich da wundern, wenn auch in Mustern, denen an und für sich nicht die Absicht innewohnt, ein Relief vorzutäuschen, die hellen Farben mehr vorspringend, die dunklen mehr zurücktretend erscheinen? Diese Wirkung kann so beträchtlich werden, daß sie die Wirkung der Farbe an sich, nach ihrem Range in der Skala, überwiegt: daß z. B. ein lichtes Blau vorspringend erscheint neben einem dunklen Grün. Im allgemeinen aber ist dies weniger merklich bei heterogenen als bei analogen Farben.

Bei buntfarbigen Mustern kommt dieser Beitrag des Subjekts, dessen mitwirkende Gewohnheit wir schon eben festgestellt haben, noch in anderer Weise in Betracht. Es spielt nämlich dabei mit, ob die Farbe in uns eher die Vorstellung eines stark beleuchteten, wenn auch an sich dunkel gefärbten, oder mehr die Vorstellung eines beschatteten, wenn auch an sich heller gefärbten Objektes zu erregen geeignet ist. Im ersteren Falle wird die Farbe mehr vorspringen, im letzteren mehr zurückweichen, und zwar aus demselben Grunde, aus dem helle Farben im allgemeinen vor-, dunkle im allgemeinen zurücktreten.

Keiner der hier genannten Einflüsse ist für sich allein so mächtig, daß er nicht durch eine geschickte Anordnung und sorgfältige Durchführung des Musters überwunden werden könnte; aber die fördernden oder widerstrebenden Elemente, die in ihnen liegen, sind Grundtatsachen, mit denen um so bestimmter gerechnet wird, je weniger wir eine raffinierte Kunst vor uns haben.

Schon die letzterwähnten empirischen Unterschiede haben uns in die Verhältnisse der Körperwelt zurückgewiesen und auf den engen Zusammenhang hingedrängt, in dem die Naturfarben der Dinge mit deren tastbaren Eigenschaften stehen. Diese gewohnten, festgewurzelten Beziehungen spielen, wie wir soeben finden, auch in das Gebiet der freien Verwertung der Farben hinein, wo sie nur als Reize für sich auftreten und den Zwecken der Ornamentik dienen sollen. Wo die Farbe als Körperfarbe oder Lokalfarbe fungiert, da wirkt gerade sie überzeugender, zwingender als manches andere Merkmal auf unser Wirklichkeitsgefühl. Es ist das Stoffliche, das uns bei dieser sinnlichen Wirkung in den Bannkreis körperlicher Existenz hineinzieht. Wo aber die gleichzeitige Bewährung für unsere Tastorgane nicht mehr möglich ist oder die Resonanz solcher Erfahrungen nicht maßgebend wird, da behauptet sich noch immer die Farbe in ihrer elementaren Kraft, sei es auch nur im reinen Augenschein und ohne irgendwelchen Appell an die Gegenstandsvorstellung. Rein als ästhetisches Erlebnis aber, so abgesondert von allen Relationen sonst, brauchen wir sie noch nicht einzuführen, wenn es gilt, sie nun als dienendes Hilfsmittel sowohl, wie als positiven Wert im künstlerischen Verfahren des Schmuckes zu begleiten.

Hier, wo die Farben als unterschiedene Sinnesreize vom Menschen benutzt und für Menschen bestimmt werden, entweder als gleiche oder als ungleiche Elemente einer zusammengehörigen Anordnung von Menschenhand fürs Menschenauge, da sprechen wir von Polychromie. Sie ist im Gegensatz zur Naturfarbigkeit der Dinge eine vom Subjekt ausgehende Veranstaltung, also eine ihrem Wesen nach willkürliche Auswahl der verfügbaren Farben, seien diese nun als farbige Naturdinge oder als übertragbare Pigmente vorhanden; diese Auswahl wird nach den Prinzipien der Symmetrie, der Proportionalität und des Rhythmus geregelt.

Diese Regel fordert zunächst aus dem Bedürfnis des Subjekts heraus unterscheidbare Einheiten. Das sind die einfachen, in ihrem Charakter deutlich voneinander abweichenden Farben des vorhin angegebenen Kreises; zu ihnen tritt häufig noch Schwarz und Weiß hinzu. Werden diese einbezogen, so erheben sie sich sofort zu Chorführern, die den ganzen Vorrat in zwei Reihen auseinandertreten lassen. Unter Führung von Weiß ordnen sich die hellen, gegenüber die dunkeln bis zu Schwarz. Das eine wirft sich gern zur Dominante auf, das andere wird zur Folie und damit zum ru-

higen Grunde. Aber dies natürliche Verhältnis kann auch willkürlich umgekehrt werden. Bleiben die farbigen Mittel allein, so bilden die einfachsten Grundfarben zu dritt oder viert, Rot und Gelb, Blau und Grün, den Hauptstock.

Das Prinzip der Symmetrie fordert zunächst gleiche Elemente; zur Symmetrie der Farbe gehört aber nicht nur Identität der Farbe als solche, sondern auch des Helligkeitsgrades. Wo mehrere symmetrische Paare sich aneinanderreihen, wird die Farbe für jedes Paar wieder derselben Tonlage angehören müssen, d. h. nur die Qualität (rot, blau, gelb) ist veränderlich, die Helligkeitsstärke bleibt dieselbe. Für die ganze symmetrische Zusammenstellung kommt entweder eine helle oder eine dunkle Nuance in Betracht. Diese Gleichheit der Tonlage gilt um so strenger, je schlichter die Reihung ablaufen soll. Denn jeder Übergriff aus der dunklen in die helle Nuance oder umgekehrt, verletzt die Farbensymmetrie. Er bringt einen Wertunterschied in die Anordnung, und damit in die bisher ausschließlich waltende Koordination ein Neues, die Subordination. Mit dem Eintritt dieser geht aber die Symmetrie ihrer Alleinherrschaft verlustig und weicht der Proportionalität der Farben.

Dies neue Prinzip fordert die Ungleichheit: jeder Kontrast bringt es mit sich. Verschiedene Helligkeitsgrade geraten in fühlbare Abstufung. Wo soeben noch alle Glieder, etwa durch symmetrische Übereinstimmung der Formen, in friedlicher Gleichmäßigkeit verharrten oder einförmig dahinflossen, da erhebt sich nun durch Unterschiede der Helligkeit in der Farbe ein Widerstreit. Das Recht des Stärkeren macht sich bemerkbar und setzt sich durch. Höhepunkte zeichnen sich aus gegenüber Senkungen. Je nach der Größe dieses Unterschiedes unterjocht sich ein helles Element mehrere symmetrische von dunklerem Ton, vielleicht mehrere Paare von solchen verschiedener Farbe. Es bilden sich zusammenfassende Gruppen nach dem Gesetz der Proportionalität aller farbigen Bestandteile untereinander.

Die Intensität der Farbe erhebt ihren Träger zur Dominante. Dieser Vorzug aber kann sich in Widerspruch setzen zu der räumlichen Anordnung, so daß der körperlichen Dominante des Systems eine farbige Dominante als Konkurrent erwächst. Und die Entscheidung in einem solchem Schisma wird von den besonderen Bedingungen des Falles abhängen.

Da leuchtet aber auch sofort eine wesentliche Verschiedenheit

ein. Wenn die Anordnung der Körper den Charakter der Ruhe, des gesicherten Bestandes bewahrt, kommt durch die Farbe sofort Bewegung in die Konstellation. Eine neue Beziehung dieses farbigen Lebens entsteht schon dadurch, daß die verschiedenen Farben symmetrischer Paare oder die Höhepunkte proportionierter Gruppen sich, etwa je zwei als Komplementärfarben, einander entsprechen. So kommen die Momente der Spannung und Lösung, der Erwartung und Erfüllung hinein, und je nach der Stellung nebeneinander in Alternanz oder gegenüber in Korresponsion zum Austrag. Das heißt, es entwickelt sich durch die latenten Bewegungsfaktoren ein mannigfaltiges Kräftespiel. Und dies ist die bereits voll entwickelte Situation für das dritte Gestaltungsprinzip, den Rhythmus.

Bei solchem Zusammenwirken der gesättigten Einzelfarben und ihrer verschiedenen Helligkeitsgrade, ihrer Intensitäten und ihrer Relationen als Komplemente, sprechen wir von Farbenrhythmus im eigentlichen Sinne. Und es ist klar, daß die Richtung dieser rhythmischen Bewegungen bei der Natur der Farben sofort eine verschiedene wird nach allen drei Dimensionen, ganz abgesehen von allem Zusammenhang mit körperlichen Substraten. Selbst die polychrome Verteilung auf einer Fläche erstreckt ihr rhythmisches Spiel nicht nur nach beiden Ausdehnungen der Grundebene, also nach Höhe und Breite, sondern auch nach vorn und hinten, vom Grunde gegen uns zu oder von uns in die Tiefe des Grundes. Die hellen Farben springen vor und die dunkeln zurück, auch wenn wir die besonderen Klassen spezifisch vorspringender oder zurückweichender Farben noch gar nicht dabei verwerten.

Je nach der Distanz der stärksten Kontraste in der ganzen Farbenversammlung bestimmt sich auch die Distanzschicht zwischen der Grundebene und dem Beschauer, die ungefähr als der Spielraum für diesen rhythmischen Tanz der farbigen Elemente oder für das Auf- und Abwogen ganzer Reihen, Zonen, Wirbel und Komplexe gelten darf. Haben wir es vollends mit Sammelkompositionen unter einer Dominante und peripherischer Einrahmung zu tun, so vollzieht sich die zentripetale und zentrifugale Bewegung auch wie Einatmung und Ausatmung innerhalb des halbkugeligen Raumes über dem Grunde, wie in einer Wirkungssphäre, in die unser Augenpaar hineinragt, während die Parallelebene ihnen gegenüber nur die andere Hälfte der Kugel abschneidet.

Da dieses Farbenspiel ganz unabhängig von den körperlichen Massen sein ätherisches Leben zu entfalten vermag, so stellt sich

noch ein wesentlicher Unterschied im Vergleich mit jeder Komposition körperlicher Massen im Raume heraus. Das ist das gleichsam der Körperwelt entrückte oder doch leicht darüber hinschwebende Wesen, das uns unwillkürlich veranlaßt, seine Evolutionen mit psychischen Erscheinungen zu vergleichen. In der Helligkeit oder Intensität der Farben sehen wir ohne weiteres das Erkennungszeichen geistiger Instanzen. Farbenbewegungen werden uns zu Äquivalenten von Gemütsbewegungen; der Wechsel aus einem einheitlichen Farbenton in einen anderen wird zur vollen Analogie eines Stimmungswechsels. Und in der farbigen Dominante anerkennen wir willig den Träger des Lebensprinzips oder die höchste Instanz, die das ganze System zusammenhält, wie die Idee einen mannigfach schwankenden Vorstellungskreis ordnend und klärend durchsetzt.

Aus dem bunten Wechsel seelischer Stimmungen und ihrem wogenden Farbenspektrum glauben wir zu den abstrakten Regionen des geistigen Daseins aufzusteigen oder abzukühlen, wenn statt der polychromen Komposition nur das Widerspiel der beiden äußersten Gegensätze am Ende des Hellen und des Dunkeln vor uns auftaucht, das heißt wenn die reine Antithese von Weiß und Schwarz das Thema bildet. Das Ineinanderwogen von Licht und Schatten hingegen, das Aufsteigen der Lichter zur Höhe und das Hinabsinken der Schatten zur Tiefe, nennen wir nicht mehr Farbenrhythmus, sondern Helldunkelrhythmus oder periodisch gegliederte Bewegung von Schatten und Licht. Auch dieses optische Erlebnis vollzieht sich uns gegenüber in einem dreidimensionalen Raumvolumen, das hinten durch den Reliefgrund und seine vielleicht schon schwankende Tiefenwirkung begrenzt sein mag, vorn dagegen über das materielle Volumen der Gestaltungsschicht hinausreicht, so weit wie die höchsten Lichter hervorspringen und unseren Augen die Distanz bestimmen, wo sie alle in einer Ebene uns gegenüberstehen. Zwischen diesen weißen Höhepunkten und den schwarzen Schatten des Grundes liegen auch bei einem weißen Marmorrelief die Raumschichten der grauen Töne, der Halblichter und der Halbschatten, in denen sich die Formen runden und auseinandersetzen; aber farbigen Augenschein oder gar koloristische Reize sollten wir das nicht nennen, wo Genauigkeit des Ausdrucks gefordert wird.

In diesem Zwischenreich der Helligkeitsgrade und ihrer Stufenfolge liegen auch die kritischen Grenzen zwischen den vorsprin-

genden und zurückspringenden Elementen. „Entfernen sich einzelne Stellen des Musters durch ihren Helligkeitsgrad zu sehr von den anderen, indem sie sich vielleicht dem Helligkeitsgrad des Grundes annähern, so geschieht es leicht, daß sie für die Ferne schlecht wirken“ (interpretieren wir Brückes Regel). „Es ist im allgemeinen unzweckmäßig, unter den Lokaltönen der verschiedenen Teile des Musters größere Helligkeitsdifferenzen auftreten zu lassen, als zwischen ihnen und dem Grunde.“ „Bei Mustern, in denen einzelne Lokaltöne sich in ihrer Helligkeit zu sehr von den übrigen unterscheiden, geschieht es, daß die bezüglichen Partien sich für die Ferne von dem übrigen Muster trennen“; sie fallen heraus, wie man sich in der Künstlersprache drastisch ausdrückt, oder schlagen vor, stechen hervor, d. h. vor den anderen Werten in ihrem gebundenen Rhythmus. Das Gesetz der Proportionalität ist verletzt durch solche Überhöhung der Höhepunkte oder durch ihr Gegenteil bei den lochartigen Vertiefungen in der dunklen Grundebene. Beruht jener Fehler auf einem zu hoch gegriffenen Trumpf des Musters, so beruht dieser auf einem Verstoß gegen den einheitlichen Grundton. Wir unterscheiden auch hier den Ausdruck geflissentlich von dem entsprechenden Terminus in der Farbenökonomie, der Grundfarbe.

So wie in der Farbenkomposition eine bestimmte Farbe durch ihre häufige Wiederholung oder quantitative Ausdehnung das Übergewicht erhält, so kann sie die Bedeutung als Grundfarbe in Anspruch nehmen und wird überall, wo kein einfarbiger Grund in größerer Ausdehnung außerhalb des Musters vorhanden ist, als solche vorschlagen. Sie bildet gleichsam die Unterlage für den gesamten proportionalen Aufstieg der übrigen Elemente bis zur höchsten Dominante und wirkt in den Grenzen der Subordination als deren kontrastierender Widerpart. Tritt dagegen keine einzelne Farbe als Grundfarbe hervor, so gelangen alle einfach koordinierten Farben als gleichwertige Bestandteile des Musters zur Geltung. Waltet dieses Verhältnis durchweg, auch unter Verzicht auf eine hervortretende Dominante, so kann auch die Ausgleichung des Musters mit dem Grunde sich einstellen oder vielmehr die Frage, was Grund, was Muster sei, ganz in Wegfall kommen, weil beide noch eins sind.

Auch in der altägyptischen Polychromie sollte, wie Alois Riegl berichtet, alles eben, ruhend, Grund sein. So lange gab es kein Muster im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern nur einen

aus lauter farbigen Kompartimenten bestehenden, durch seine eigenen Teilkonfigurationen gemusterten Grund. „Was die Farbenwahl als solche betrifft, so war sie bei den Altägyptern im allgemeinen durch das physische Gesetz der komplementären Ergänzung diktiert gewesen, wobei der gewünschte Einheitseindruck durch den unmittelbaren Reiz der sinnlichen Wahrnehmung selber erzielt wurde" (a. a. O. 177).

Die Polychromie der klassischen Antike hat auf absolute Klarheit des Musters gesehen und dieses als eine in sich aus engverbundenen und zusammenhängenden Teilen bestehende Einheit der ebenso einheitlichen Masse des Grundes entgegengesetzt. Zwischen beiden Massen wird ein merkliches Gleichgewicht angestrebt.

Die Polychromie war, was sie auch nach unserem Begriffe bleiben soll, ein System von willkürlich ausgewählten, klar unterscheidbaren Farben, das völlig frei, nur zu künstlerisch berechneter Verteilung der Werte und im Einklang mit den Hausgesetzen der Ornamentik, d. h. nach den Regeln der Symmetrie, der Proportionalität und des Rhythmus gehandhabt wird.[1])

Kolorismus ist dagegen etwas ganz anderes. „Koloristisch nennen wir", schreibt Alois Riegl, „eine farbige Gesamtwirkung zum Unterschiede von der haptischen (plastischen) und der haptischoptischen (malerischen)" (a. a. O. S. 38). Da dürfte doch die Unterscheidung der koloristischen von der malerischen Gesamtwirkung, die nicht allein auf haptisch-optischer Gesamtwirkung beruhen kann, einiges zu wünschen übriglassen.

Nähere Erläuterung empfangen wir aus dem Satze (S. 156): „Eine Kunst mit überwiegend koloristischen Absichten kann überhaupt körperlich greifbare Motive nicht wohl brauchen, muß daher die tastbare Körperlichkeit nach Möglichkeit einschränken." Damit gewinnen wir die Ausschaltung der tastbaren Eigenschaften der Körper und die Anweisung auf den reinen Augenschein. Zu den ausschließlich sichtbaren Eigenschaften rechneten wir in erster Linie die Farbe, und darnach hätten wir die Übereinstimmung mit dem Namen „koloristisch", wie es scheint, auch sicher in der Hand. Nicht so bei Riegl. Er braucht den Ausdruck mit Vorliebe und fast ausschließlich für Helldunkelwirkungen, d. h. für Licht- und Schattenrhythmus, unbekümmert um die Farben im eigentlichen Sinne. Er sieht in der „Tendenz auf stetigen flimmernden Wechsel

1) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen, S. 89.

von Hell und Dunkel“ eine geradezu koloristische (145), in der „wechselseitigen Kompensation von Hell und Dunkel ein koloristisches Grundmittel“ (147). Die vom Spiel der Lichter und Schatten erreichte „flimmernde Bewegung verrät die koloristische Absicht“ (155, 194). Die vollständige Auflösung in kleine helle und dunkle Elemente, — positive und negative Kleinzacken beim Akanthus — gilt als schlagendes Beispiel für den antiken Kolorismus (156). Das bedeutet also die Einschränkung des Begriffs auf eine einzelne Seite der tatsächlichen Erscheinungen, nämlich auf die Helligkeitsgrade oder gar auf die Schwarzweißwirkungen in höchster Beweglichkeit. Die andere Seite, die wir gerade für die spezifische Eigentümlichkeit der Farbenwelt halten müssen, wird dabei aus den Augen verloren.

Dieser Hauptmangel der Definition wird auch da nicht ausgeglichen, wo es sich um die Unterscheidung des antiken und des modernen Kolorismus handelt. Der moderne „läßt die tonangebende, vereinheitlichende Note vom mehr oder minder lichterfüllten Raume ausgehen, oder, soweit eine besondere Lichtquelle vorhanden ist, läßt er dieselbe durch das Medium des gemeinschaftlichen Raumes den übrigen Einzeldingen sich mitteilen: infolgedessen dominiert entweder das Licht oder der Schatten, oder aber es stehen Licht und Schatten in großen kontrastierenden Massen gegeneinander. Der antike Kolorismus dagegen ignoriert den Raum; ... die Kompositionseinheit ruht im Licht- und Schattenrhythmus, der sich naturgemäß noch immer in der Ebene, nicht aber in dem ihm unzugänglichen Raume entfaltet.“ Sehen wir ab von der letzten, unseres Erachtens naturgemäß unstatthaften Einengung auf die Ebene, wo es sich nur um eine Raumschicht, und zwar auch beim Relief um ein über den stofflichen Gestaltungsraum[1]) hinausreichendes Raumvolumen handeln kann, so bleibt doch diese Unterscheidung außerordentlich wichtig und für das Verständnis der Spätantike von entscheidender Bedeutung. Mit Recht fügt Riegl hinzu: „Es begreift sich, daß dieser antike Kolorismus auf uns eine unruhige, flackernde Wirkung ausübt.“ Ob er „die Spätrömer hingegen mit der gleichen Empfindung der Harmonie erfüllt hat, die wir Modernen vom Raumkolorismus empfangen,“ möchte ich lieber dahingestellt lassen, da mir zweifelhaft scheint, ob jene Spätrömer gerade

1) Vgl. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst. Leipzig, S. Hirzel 1899, S. 76 ff. Näheres weiter unten.

die Harmonie als Ziel all ihres spezifischen Kunstwollens erstrebt haben. Was sie hier wollten, kann doch gerade in der prickelnden, aufreizenden Verwirrung gelegen sein, die niemals Harmonie war und ist. Diese optische Wirkung, das ruhelose Flimmern überwiegt aber, je flacher das Substrat gehalten ist, je notwendiger also der Licht- und Schattenrhythmus über die Bannebene hinausdringt und über die Grenzen der Unterlage hinweg in deren Umkreis diffuse Bewegung verbreitet.

Was wir unter Kolorismus verstehen, und für alle Kunstperioden grundsätzlich verstehen sollten, ist aber nicht die farblose Helldunkelwirkung, nicht allein jedwede rhythmische Bewegung von Licht und Schatten, sei diese nur auf eine Vordergrundschicht des Raumes beschränkt, oder durch die ganze Weite eines Tiefraumes hindurchgeführt. Er ist im Gegenteil eine farbige (koloristische) Gesamtwirkung im eigentlichen Sinne des Wortes Farbigkeit, im Unterschied sowohl von Clair-obscur wie von monochromer Behandlung sonst. Es ist Einheitlichkeit in der Vielheit der Farben. Somit hätten wir den Kolorismus auf der anderen Seite zu unterscheiden von der Polychromie. Diese letztere war, wie wir uns gesagt haben, eine willkürliche Veranstaltung, also ein System von Farben, das dem menschlichen Bedürfnis nach Ordnung, Regelmäßigkeit, Übersichtlichkeit bei aller Abwechslung der Reize Genüge leistet. Es entspricht dem psychischen Verfahren der Zusammenfassung von Empfindungen zu Vorstellungen, von Komplexen unter einer Einheit. Die Farbenreihe der Polychromie besteht aus möglichst unterscheidbaren, ja kontrastierenden Elementen, und ihre Farbenwerte sind unabhängig von der Naturfarbe der Dinge, unbekümmert um die tastbaren Eigenschaften der Körper, von ihnen ablösbare und auf andere übertragbare Pigmente. Der Kolorismus dagegen entsteht gerade im Einverständnis mit den natürlichen Körperfarben und Lokalfarben, mit ihrem stofflichen Wesen und und ihrem genetischen Zusammenhang. Während in der Polychromie die Einzelfarben sich scharf voneinander sondern und klar unterscheiden, gehen sie im Kolorismus ineinander über; ganze Reihen von Nuancen einer und derselben Farbe folgen hier oder konzentrieren sich auf einen Höhepunkt. Der Kolorismus verbindet sich mit den Mächten des Lichtes und der Schatten, die im Raume walten. Er sucht das höhere Naturgesetz, das über sie alle hingreift, und schafft im Einklang mit diesem; er vervollkommnet sich im Fortschritt unseres Naturverständnisses und mit der Ausbreitung

des Naturgefühls. Damit aber rühren wir auch an seine Grenzen. Mag er sich in seinen eigenen Schöpfungen auch zur farbigen Welt zu erweitern streben, so erweist sich der Makrokosmos doch letztlich als ein Schauspiel für einen unendlichen Geist, dessen Harmonie wir Menschen nur zu ahnen und in Mikrokosmen für unseren Gesichtskreis wiederzugeben vermögen. Kolorismus ist aber demgemäß kein System, sondern vielmehr einem Organismus vergleichbar, — jede vollendete Leistung ein Individuum, in dem sich das Naturgesetz zugleich in seiner Mannigfaltigkeit und in seiner Einheit bewährt, wie in einem konkreten Fall. Jedes Gemälde ist, als farbige Gesamtwirkung betrachtet, gleichsam ein individuelles Lebewesen, das sein Bildungsgesetz in sich selber trägt. Deshalb kann die Definition des Kolorismus auch auf dem Gebiet der Malerei erst ihren Abschluß finden;[1]) denn dort erst verbindet sich der Farbenrhythmus mit dem Licht- und Schattenrhythmus zu jener Belebung einer künstlerisch durchgegliederten Tiefenschau, zwischen nah und fern, d. h. zu einer die ganze Weite des Horizonts erfüllenden Dynamik, die sich frei und rein im Reiche des Sichtbaren allein vollzieht.

Betrachten wir statt dessen nur ein lehrreiches Beispiel, wie der Kolorismus sich in der Natur selbst der Polychromie entwindet. Auf den Flügeln der Schmetterlinge, wie auf dem Gefieder der Vögel, also aus dem Organismus hervorgegangen, erkennen wir den durchgeführten Farbenrhythmus. „In vollkommener Bewährung dessen, was wir den Grundton nennen, ist ihre Malerei von vornherein der höchsten Wirkung sicher. Sie beginnt meistens unter mannigfaltigster Zusammenstimmung der wiederkehrenden Akkorde mit einem Vorspiel in gebrochenen Tönen, aus dem mit leise dazwischengleitenden Anklängen endlich die reine Farbe des Regenbogens, gewöhnlich in Gestalt des sogenannten Pfauenauges, doch nicht ohne daß in dessen unmittelbarer Umgebung die Folie in wirksamster Weise wiederholt wäre, als Preis und Ziel des Ganzen

1) Sowie Koloristen sich ein System ausbilden, das für alle Aufgaben gelten soll, oder alle ihre malerischen Einzelschöpfungen durchsetzt, so kommt der Rückfall in Polychromie zum Vorschein. Der systematische Kolorismus geht über Naturfarbigkeit als seine Unterlage und Voraussetzung willkürlich und abstrahierend hinweg, zu konventioneller oder subjektiver Farbenharmonie. Bei Rubens z. B. können wir schon von einer Polychromie jenseits der Naturfarbigkeit reden. Andere absichtliche Verschiebungen der beiden Register begegnen uns in der Dekorationsmalerei (vgl. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I, S. 107 ff., 87 ff.).

hervortritt. Im Gegensatz zur bloßen Farbenskala, die erst durch künstlerische Verwendung ihren Wert erweisen mag, haben wir ein lebendig bewegtes Schauspiel mit Anfang, Entfaltung und Abschluß. In dem bedeutungsvollen Vorgange dieses Farbenrhythmus bewegen sich die Farben als Potenzen des Lichtes durch ähnliche Wandlungen wie die Töne eines Musikstückes zur Harmonie, ganz so wie unser Dasein und Leben sich zum vollen Bewußtsein hindurchringt, aus dessen eigener Natur heraus wir sowohl Melodie wie Farbenstimmung zu verstehen und zu würdigen vermögen" (A. v. Eye).

X.

KLEIDUNG — KUNSTHANDWERK

EIGENE BEWEGUNG UND FREMDES MATERIAL
ZWECKMÄSSIGKEIT UND GEBRAUCHSZWECK

Schmetterlingsflügel und Vogelgefieder sind wie ein farbiges Kleid, das die Natur ihren Kindern mit auf die Welt gegeben, und mögen mit ihrer schillernden Pracht den Neid des Menschen erwecken. Im heißen Sommer wünscht er sich wohl das glatte Schuppenkleid der Fische mit ihren Flossen, im Winter steht sein Sinn nach dem zottigen Fell des Bären oder dem wolligen Vlies der Schafe. Und diese müssen es hergeben, wenn die Kälte hereinbricht. Der Mensch tritt ja nackt ins Leben. Diese Tatsache wiederholt sich bei jeder Geburt. Sie wird auch wohl bei der Entstehung unseres ganzen Geschlechtes vorgelegen haben, wie immer wir diesen Vorgang für unser Verständnis zurechtlegen mögen. Aber die Anlage des Menschen läßt ihm keine Ruhe, diese Tatsache als Gegebenheit hinzunehmen. Dem lebendigen Drange der Betätigung und des Ausdrucks folgend, legt er alsbald Hand an sich selbst und glaubt sich erst wirklich gewonnen zu haben, wenn er sich selber wiedergegeben und ausgestattet hat, wie er genommen sein will.

Dieser Trieb schließt den Grund und das Ziel aller Bildung in sich; in ihm liegt das ganze Geheimnis der menschlichen Kultur. Mag er in seinen ersten Regungen sich auch für unsere Begriffe noch so roh und befremdlich äußern. Die Ringe im Ohr oder in der Nase sind, wie der Strick um die Lenden, ebensogut solche Umgestaltungen, wie unsere Kronen oder Ordenskreuze. Es sind für den Wilden seine Erfindungen, seine Taten, mit denen er vorzustellen glaubt, was er bedeuten möchte, — freilich sind es auch Verirrungen und Fehlgeburten der schöpferischen Phantasie, die immer dort auftreten, wo es eigentlich nichts umzuformen gibt, am eigenen Leibe. In Ländern, wo das Bedürfnis keine Kleidung er-

fordert, wird ja durch Tätowieren ein Äußerstes begangen, und wird bewundert, weil es den Trieb nach Ausdruck und Anerkennung des eigenen Wertes befriedigt. Nirgend leuchtet so unmittelbar ein, daß alle Ornamentik nur bleibender Niederschlag ursprünglich mimischer Ausdrucksbewegung ist, die den wertvollen Gegenstand umspielt und schließlich antastet, wie hier in dem geduldigen Linienziehen des Gefühls auf der eigenen Haut. Welchen Mißhandlungen der Körper bei solcher Liebkosung unterworfen werden kann, lehrt aber noch erstaunlicher die Geschichte der Tracht, die Metamorphose der Kleidungsstücke, selbst bei den Kulturvölkern Europas. Die innere Nötigung jedes Triebes, sich selbst zu steigern und zu überbieten, muß immer aufs neue angerufen werden, um diese Verwandlungen der menschlichen Gestalt auf dem Theater der Weltgeschichte einigermaßen zu begreifen, ohne das ganze Schauspiel nur wie eine Affenkomödie zu bewerten. Es gehört eine beträchtliche Dosis historischer Duldsamkeit dazu, diese Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er hineingeboren wird, noch als eine künstlerische anzuerkennen. Und doch bewährt sich kaum irgendwo überzeugender als hier das Zusammenspiel von Mimik und Ornamentik beim Zustandekommen der Kleidung und Tracht, des Anstands und Benehmens, der Lebensart und Sitte. Der Wirkungskreis der beiden uranfänglichen Betätigungsweisen liegt eben in der Wirklichkeit selbst, im ganzen Bereich des Lebens. Und eine ausführliche Bearbeitung dieser Gebiete würde einen umfassenden Bestandteil der Kulturgeschichte zu einem Beitrag der Kunstgeschichte machen. Solange solche Umarbeitung in ihrem Sinne nicht vorliegt, kann die Kunstwissenschaft jene Vorbereitungen des künstlerischen Schaffens auch immer nur als Gegenstand einer Hilfswissenschaft betrachten.

Wir würden uns natürlich gern prinzipiell einverstanden erklären, wenn Alois Riegl ausspricht: „die Entwickelungsgesetze der Tracht sind von dem gleichen allbeherrschenden Kunstwollen diktiert, wie diejenigen jeder anderen kunstschaffenden Tätigkeit des Menschen." Nur möchten wir auch da wohl an die historische Bedingtheit des Kunstwollens erinnern, die Gottfried Semper so beherzigenswert in der Analyse des Kunstwerdens betont hat. Er stellt sich als Aufgabe nicht „das Hervorbringen einer beliebigen Kunstform zu zeigen, sondern deren Entstehen." Seiner Stillehre ist das Kunstwerk „ein Ergebnis aller bei seinem Werden tätigen Momente." Und wenn Semper, vielleicht in Überschätzung des

Ererbten, der überlieferten „Typen und Symbole, die sich im Gange der Kulturgeschichte auf das mannigfaltigste umbildeten“, gemeint hat: „nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen“, so sollte uns Historikern wenigstens die Warnung darin einleuchten, dem „allbeherrschenden Kunstwollen“ nicht absolute Machtvollkommenheit gerade da zu vindizieren, wo es in jeder Generation sich so mit dem Vorgefundenen und Gewohnheitsmäßigen abzufinden hat, wie bei diesem Eingreifen in die Wirklichkeit, in das tägliche Leben selber. Ornamentik ist noch keine reine Kunst, weil sie die verherrlichten Werte noch nicht selber hervorbringt, haben wir uns oben gesagt. Die Ausdrucksbewegung und ihr Niederschlag in Kleidung, Benehmen und Lebensart bringen freilich schon selber etwas hervor, sind aber in weitem Umfang auch noch ornamentale Begleitung anzuerkennender Werte, und die flüchtige Natur der Gebärde, wie der Verkleidung, reißt sie selber lange mit fort in dem allgemeinen Strom des Geschehens. Ihre Gestaltungen erheben sich selten zur Freiheit des vollen, für sich selber verantwortlichen Kunstwerks und gehören deshalb vielfach in das Übergangsgebiet werdender Kunst, gerade so wie die Gebilde des Kunstgewerbes für den Gebrauchszweck der Arbeit und des Tagewerks.

Eine andere Schwierigkeit liegt in dem Beweismaterial zur Feststellung des Kunstwollens auf diesem Gebiete. Bei allen älteren Perioden sind wir auf die Kunstdenkmäler angewiesen und schließen aus diesen auf die Tracht. In ihnen aber erscheint die Kleidung ja bereits abermals überarbeitet, und zwar nun im ausgesprochen künstlerischen Sinne, noch den Bedingungen der Darstellung, den Forderungen des Stiles angepaßt. Das Urteil über sie kann also nicht für das Urbild, die wirkliche Tracht, ohne weiteres gelten. Die freie künstlerisch behandelte Gewandung ist aber etwas ganz anderes, oder sollte wenigstens nach den reinen Begriffen idealer Kunst etwas ganz anderes sein, als die Tracht, das Kostüm. Die Geschichte der „Draperie“ hängt mit der Geschichte der menschlichen Gestalt in plastischer und malerischer Darstellung aufs engste zusammen, und der Wandel des Kunstwollens, der sich in ihr ausspricht, kann nur dort verfolgt werden.

Auf jeden Fall gilt jedoch auch für die Tracht dasselbe wie bei den Kunstwerken als Urkunden des Kunstwollens. Beobachtungen über Einzelheiten, über diesen oder jenen Bestandteil, unter diesem oder jenem Gesichtspunkt reichen nicht aus: die Frage

geht auf das Ganze; die methodische Prüfung muß erschöpfend durchgeführt werden. Dies Ganze stellt sich indes in den Anfangsperioden allein als ein verhältnismäßig Einfaches dar, das wir unmittelbar verstehen könnten. Im Lauf der Zeiten wird es ein äußerst Kompliziertes und endlich ein so Variables, daß wir mehr Rätsel als Aufklärung damit gewinnen, und daß der vorausgesetzte Parallelismus zwischen Tracht und Kunst in manchen Streit über die Priorität der einen oder der anderen auslaufen muß. Unter diesem Übelstand leiden z. B. auch Wölfflins Versuche, die Kleidung und das Auftreten der Menschen zur genetischen Erklärung des Barocks heranzuziehen,[1]) von dem oberflächlichen Geschwätz der kulturgeschichtlichen Ausblicke anderer gar nicht zu reden.

Gehen wir ausschließlich den ernstgemeinten Bemerkungen Riegls über das Altertum nach, so sind schon die Zweifel stärker als der Glaube. „Das älteste streng haptische Kunstwollen", meint er, „fand offenbar seine größte Befriedigung bei Vermeidung aller körperlichen Hülle, die ja nur eine Verunklärung der tastbaren Körperlichkeit mit sich bringen konnte." Das ist eine Voraussetzung, die prinzipiell sehr erfreulich wäre, wenn nur nicht Anthropologen und Ethnographen dagegen Einspruch erhüben. „Dieselbe Auffassung klingt noch deutlich bei den Ägyptern an", lesen wir weiter; „soweit dieses Volk eine Kleidertracht angenommen hat, blieb dieselbe allezeit entweder tastbar faltenlos, oder wo Falten vorkommen, wurden sie möglichst seicht, mehr tastbar als sichtbar, gemacht." Da wäre wohl Gelegenheit gewesen, die Vorliebe für die Ebene bei den Ägyptern als Erklärung dieser Gewandflächen einzuführen und damit den Gegensatz zwischen Körperrundung und Kleidungsstück zu erklären. Der kurze Bericht (S. 159) geht aber darauf nicht ein, sondern eilt zu den Griechen weiter. „Wie sie das Trachtenproblem gelöst haben, ist bis zum heutigen Tage einer ihrer größten Ruhmestitel geblieben. Das Grundprinzip ihres Kunstwollens — klare Trennung und doch harmonisch-notwendige Verbindung der Teile untereinander — haben sie an der Tracht in der Weise verwirklicht, daß sie die Kleidung sich vollkommen frei und selbständig vom Körper loslösen und die Glieder dennoch in unmittelbarer Klarheit begleiten ließen. Das Mittel hierzu war die gefaltete Draperie; die Kleidung wurde dem Körper frei übergeworfen, nicht enge angezogen und auch

1) Renaissance und Barock. München 1888.

nicht festgebunden ... Ein Hinausgehen über dieses Stadium der klassisch-antiken Tracht bedeutet schon der gegürtete Chiton. Noch bauscht sich das Gewand in freiem Wallen um die Glieder herum, aber wenigstens an einer Stelle erscheint es bereits dem Körper darunter untergeordnet und dienstbar gemacht... Allmählich wuchs aber das Streben nach Festlegung des Gewandes usw." Wieviel erklärt uns diese Reihe von Angaben für das Kunstwollen? Sie führt uns zur Fibula, zum Gürtel, zur Schnalle, doch nicht zum Urquell all dieser Erfindungen, dem Lebensgefühl und der Selbstdarstellung der Menschen, die sie getragen. Wenn wir uns beim Ägypter sagen dürften, das Prinzip der ganzen Auffassung beruhe darauf, daß der organische Körper unter das Gesetz der kristallinischen Regelmäßigkeit gestellt wurde, so hätten wir wenigstens einen Ausgangspunkt, den Sieg der menschenwürdigen Freiheit bei den Hellenen zu begreifen, auch unter dem Zuwachs stofflicher Hülle über den ganzen Leib. Aber eine solche Theorie würde uns mitten hineinführen in weitere Zusammenhänge, von denen an dieser Stelle noch nicht vorgreifend gehandelt werden kann. Die Kleidung bildet nicht nur eine Erweiterung des Leibes, sondern auch einen Ausdruck des Geistes. Sie nimmt vom Charakter ihres Trägers an und entspricht der höheren Würde, die er selbst sich zuschreibt. Sie geht als eigene Schöpfung über die zufällig gegebene, bloß natürliche Beschaffenheit unseres Körpers hinaus, und verkündet den Stand der Bildung, wie die Ansprüche des erworbenen Bewußtseins. Bis dahin gibt es noch manche Übergangsstufe zu erklimmen.

Der Schmuck, den wir zunächst nur als Zeichen unserer Anerkennung von außen anheften, erhält allmählich nähere Beziehung zum Geschmückten. Daraus erwächst ihm sinnvolle Bedeutung, und diese verleiht wieder jenem einen bestimmten Rang. Diesen Vorgang können wir nirgends so überzeugend beobachten, wie an der Hand des Kunstgewerbes, des gebrauchszwecklichen Schaffens, und seines Zusammenhanges mit Mimik und Ornamentik durchhin.

Die Werkzeuge, die der Mensch sich erfindet oder auswählt, sind zunächst nichts anderes als Fortsetzungen oder Besonderungen seiner eigenen natürlichen Organe. Und die wichtigste Vermittlerin ist dabei seine Hand, mit der er sie ergreift und handhabt, wie wir treffend sagen. Schon diese Hand selber beschäftigt auch im

primitiven Zustand der Lebensweise das scharfblickende, überall beobachtende Auge durch ihre Gliederung und ihren Bau bei jeder Gelegenheit. Sie wird zu mannigfaltigen Leistungen geschult und unter deren Einfluß entwickelt; sie verwandelt im Gebrauch der Finger in jedem Augenblick ihre Form und ihr Gebahren. Sowie der leiseste Anlauf zu einer zugreifenden oder sich ausstreckenden Bewegung genommen wird, so regt sich auch bei ihrem Anblick schon die Körperempfindung, die mit solcher Haltung, solcher Streckung zusammenhängt, und wir übertragen den Willensakt in den Zusammenhang, der so sichtbar die Teile verkettet, von der Hand weiter in den Arm, vom Arm durchs Schultergelenk in den Rumpf und hinein an den Ursprung der zielstrebigen Muskelkontraktion. Wir vergleichen mit diesem Werkzeug aller Werkzeuge unsere minder geschickten Füße. Wie manche wichtige Rolle spielen sie durch ihren festeren Zusammenhalt, im Verein vollends mit den Beinen bis an die Hüften hinauf! Der Vollzug bestimmter Arbeitsleistungen und Kraftproben, die gerade im Gelingen die größte Befriedigung gewähren, kann nicht umhin, die Vorstellung des zweckentsprechenden Verlaufs und des wohlberechneten Ineinandergreifens aller Glieder auszubilden, und niemals taucht die einmal erworbene wieder auf, ohne die Gefühlsnote der Spannung und Lösung mit sich emporzuführen. Ja, der Impuls zur Wiederholung huscht gleichsam vorüber wie eine Abbreviatur des entscheidenden Verlaufes. Ist es nicht, als enthielte er selbst wie im Keime das allerkleinste Abbild der ganzen Entfaltung?

Unmittelbare Weiterwirkung des eigenen Gefühls über die tatsächlichen Grenzen unseres Körpers erleben wir alle Tage, mögen wir mit dem Fuß den Steigbügel treten oder das Roß am Zügel lenken, indem unsere Finger im Lederriemen, den sie fassen, den Kontakt bis ans Gebiß des Tieres erstrecken, so daß jede kleine Zuckung dort am anderen Ende gespürt wird.

So versteht sich ganz von selbst, daß alle Geräte, die wir herstellen, sich nicht allein den Gliedmaßen und Körperteilen, für die sie gedacht sind, anbequemen müssen, sondern auch daß sie die andere viel anerkennenswertere Eigenschaft ausbilden, in ihrer Gestalt schon ihre Bestimmung zu verkünden. Die Ausdrucksform der menschlichen Bewegung wird auf diesen Gegenstand übertragen, unwillkürlich in seine ganze Ausdehnung fortgepflanzt und in der Herstellungsarbeit immer fühlbarer durchgeführt. Im Gebrauche selber wirkt er nicht anders als ein Glied von uns selber, und die

Vorstellung der Tätigkeit prägt bei jeder neuen Herstellung des Werkzeuges ihm schärfer den Charakter dieser Verwendung auf, solange es nur vom eigenen Herrn für diesen besonderen Zweck gearbeitet wird. Wie die Hand und ihr Arm, der Fuß und das Bein daran, so spricht auch das Instrument, nach deren Ebenbild wie ein Hebelarm geformt, oder ihrem Baue als Fortsetzung angepaßt, den Funktionswert aus, den wir in innerer Einfühlung in diesen Gebrauch auch unmittelbar verstehen. Der Anschluß an die Körperbewegung des Menschen und die Arbeitsleistung seiner Organe geben dem so erwachsenen Gegenstand eine bleibende Gebärde, daß manche von ihnen uns auch im Stillstehen oder Daliegen schon anmuten wie ein abgelöstes Glied, das nur zeitweilig außer Dienst bei Seite gestellt worden. Wir erkennen an jenem toten Ding da die Verwandtschaft zu dem Mechanismus des organischen Geschöpfes. Mag es aus Knochen bestehen wie unser Gebein, oder aus Holz wie die Arme des Eichbaums, ja selbst aus kaltem Metall, — es entsteht der Eindruck, als sei der Dienst ihm nicht allein von außen aufgenötigt, sondern von innen abgewonnen, und erfolge demgemäß bereitwillig wie ein Ausfluß der eigenen Anlage, wie eine selbstverständliche Betätigung seines Wesens. Solange er ungebraucht, nur seines lebendigen Gefährten wartet, unterscheiden wir den Gegenstand vom eigenen Leibe, gestehen ihm aber einen Anteil von Selbständigkeit zu. Als sprechendes Beispiel liegt dort am Boden neben dem schlafenden Jäger sein Bogen: seine geschwungene Form verrät die Federkraft, die in ihm schlummert, und die schlaff daran hängende Sehne zeigt die Lösung der Glieder wie bei seinem Herrn. Die Armbrust vereinigt mit dem Bogen den straff gerichteten Körperteil des Trägers und kann auch bei ungespannter Sehne nicht mehr so hilflos und abhängig erscheinen, da der Arm sich nicht lässig zu beugen weiß wie der unserige. Die Sense wieder nimmt sich aus wie gebogen oder geknickt, als hätte sie ein Gelenk zwischen beiden Gliedern, deren eines sich wie ein verlängerter Arm erstreckt, während der andere herumgreift wie eine verlängerte Hand. Im Vollzuge der Leistung, deren sie fähig ist, scheint sie und der Mäher zusammengewachsen, wie aus einem Guß. Bestimmt der Schnitter die Sense oder die Sense den Schnitter? Es ist ein lebendiger Vorgang der Organisation, den die Menschenhand, ja unser ganzer Menschenleib vollzieht, indem sie das bildsame Material mit ihrem Wesen durchdringen.

Dieser Übertragung der Ausdrucksbewegung und des Funktions-

wertes leistet nun aber das verschiedenartige Material, das wir benutzen, mehr oder minder Widerstand. In seiner Verwandtschaft mit unserem Wesen, die uns leicht vertraut wird, oder seiner Fremdheit, die wir zunächst gar nicht verstehen, lernen wir eben den Charakter der vorgefundenen Naturstoffe überhaupt unterscheiden. Die Äste des Baumes sind wie die Knochen des Tieres nichts Unverständliches, Fremdartiges. Das Holz wächst wie unsere eigenen Glieder, streckt sich oder krümmt sich wie sie. Deshalb gerade wählen wir die abgebrochenen Glieder der Eiche, wo wir einen Haken als härteren Vertreter unserer Finger oder unseres Armes brauchen können, um ihm die Leistung dauernd zu übertragen, die unsere natürlichen Werkzeuge nur vorübergehend erfüllen mögen. Ihn setzen wir fest an seinen Ort, aber an unserer Stelle, während wir selbst im nächsten Augenblick schon anderswo eingreifen oder die mannigfaltigsten Fähigkeiten anderer Art erproben. Die Haltung des Hakens ist nur eine festgewordene Beugung, die unsere Gliedmaßen in schneller Folge mit anderen Stellungen abwechseln lassen. Aber was uns schmerzen würde auf die Dauer, leistet er willig und ohne Murren. Diese Bereitschaft im Entgegenkommen ist seine Gebärde, und beim Aufhängen eines Kleides daran setzt unser vorschauendes Auge die erstarrte wieder in Fluß. Die Wiederholung des Erlebnisses macht den stummen Diener zum vertrauten Genossen unserer Behausung, dessen andersartigen Vorzug wir anerkennen.

Das alles geschieht beim Holze wie von selbst, nur weil es organisch gewachsen ist und in diesem Stück sich unseren Gliederformen nähert. Auch der regelmäßig behauene Stamm, der diese Ähnlichkeit verleugnet, weil man ihm die Rinde abgeschält und seiner Rundung die ebenflächige kristallinische Form aufgenötigt hat, befremdet uns nur aus der Ferne und als Ganzes in dieser ungewohnten Erscheinung. Kommen wir ihm näher, entdecken wir die Spuren des Wachstums in dem Zug seiner Fasern oder Ringe, in der verschiedenen Färbung der Teile oder den dunklen Ansatzstellen, wo ein Zweig entsprungen war. Er mutet uns bald lebendig an und warm, je mehr wir aus diesen Niederschlägen seine Geschichte lesen, die von Recken und Strecken, Leben und Weben erzählt wie unsere Erinnerung an gestern und unsere Absichten für morgen.

Ganz anders das Metall. Es ist kalt und hart bei jeder Berührung; wir fühlen uns abgestoßen wie vom Gestein. Aber es hat zwei Vorzüge, die es, sowie wir sie näher kennen lernen, sofort

angelegentlichst empfehlen und keine Mühe scheuen heißen, diese Eigenschaften frei zu machen für unseren Gebrauch, und den fremden Schatz der Erde in unseren Dienst zu nehmen: die Biegsamkeit und die Zähigkeit zugleich. Was wir vom Holze nur brauchen können, wenn wir es bereits passend vorfinden als starres Gewächs, das können wir aus dem dünneren Metall herstellen, genau wie wir die Beugung haben wollen. Und wo das Holz brechen würde und zersplittern, da hält das Metall beharrlich stand, wenn es nur dick genug ist, um, wo es darauf ankommt, gerade zu bleiben, sich nicht zu biegen und zu krümmen. Auch da sind es im Grunde die verwandten Eigenschaften, die wir benutzen, um das Material mit unserem Willen zu durchdringen, und die fremden, die unsere eigene Unzulänglichkeit ergänzen, um eine dauerhafte Wirkung zu erzielen.

Die sachkundige Beschreibung eines Messers aus der Bronzezeit (bei A. v. Eye) führt uns unwillkürlich in diesen Hergang ein: „Die Schneide ist derart gebogen, daß sie gerade da, wo Zug und Druck der Hand am wirksamsten sind, am tiefsten eingreift und mit ungleich größerer Wirkung verfährt als unsere Messer mit gerader Schneide, an denen der Zug nur durch stets vermehrten Druck wirksam erhalten wird, wenn sie auch günstigeres Material vor jenem voraus haben. Denn nach dem Gesetze der Hebelkraft wird dieser Druck um so schwächer, je mehr er gegen die Spitze hin vorschreitet. Den Rücken des alten Messers bildet ein verstärkender Grat, der in einfacher Profilierung nach der Seite hin übersteht, die beim Glätten eines Gegenstandes oben aufliegt, so daß er beim Schneiden nicht hindert. Dieser Grat beginnt beim Griff, wo ausschließlich der Druck wirkt, mit der größten Stärke, senkt sich, den Schwung der Schneide begleitend, nach der Spitze zu und wird schwächer, weil in dem Maße, wie der Druck aus der eben angegebenen Ursache nachläßt zu wirken, der sich gleichbleibende Zug eintritt und die Verstärkung des oberen Messerrandes unnötig macht. Die Spitze biegt sich der Senkung des Rückens entgegenkommend nach oben, um den Schnitt sanft verlaufen zu lassen." — Das Ganze ist also, man möchte sagen: mit instinktiver Berechnung so nachdrücklich der Funktion zugebildet, daß es in der Tat scheint, als wolle es fast aus eigenem Antriebe zur Erfüllung seines Amtes schreiten. Es ist der Zug der Bewegungslinie, die so lebhaft zu uns spricht, wie eine Gebärde der Menschenhand. Und durch sie begreifen wir unmittelbar, was sie will, die Schneide da, die von

diesem Willen ganz durchdrungen scheint. Wenn sie völlig ohne Rest in diesem Vollzug ihres Wesens aufgeht, taucht sie doch immer unverändert wieder daraus hervor, und nur der zweite Teil, der Griff, und sein Zusammenhang mit dem Rückgrat oben entlang, bezeugt die dauernde Beziehung zur Hand und die wiederkehrende Abhängigkeit vom Willen des Menschen.

Darnach sind wir vorbereitet, die entscheidende Frage ins Auge zu fassen, wie dieses erste Gebiet des schöpferischen Gestaltens prinzipiell zu beurteilen sei. Gottfried Semper erkennt in jedem technischen Produkt ein Resultat des Zweckes und der Materie. Das Gesamtbereich des Kunstgewerbes oder Kunsthandwerks, d. h. des gebrauchszwecklichen Schaffens durch Menschenhand, sei demnach unter zwei Gesichtspunkte zu stellen:

> „erstens das Werk als Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird, sei dieser nun tatsächlich oder nur supponiert und in höherer (symbolischer) Auffassung genommen;
>
> „zweitens das Werk als Resultat des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Prozeduren, die dabei in Anwendung kommen."

Schon aus diesem Wortlaut geht hervor, daß die Auslegung unserer Stelle, der zufolge das Kunstwerk nichts anderes als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik sein soll, eine der unglaublichsten Entstellungen und stumpfsinnigsten Verdrehungen bedeutet, die nur bei gänzlichem Mangel an jeder begrifflichen Schulung sich so weit und so lange hat einbürgern können, wie Alois Riegl öffentlich bezeugt. Was ein „mechanisches Produkt" aus Gebrauchszweck und Rohstoff überhaupt sein soll, ist ganz unerfindlich; denn der Gebrauchszweck oder sagen wir gar mit Semper: der materielle Dienst ist doch etwas Geistiges, die Vorstellung der künftigen Brauchbarkeit und des beabsichtigten Dienstes, die dem schöpferischen Subjekt vorschwebt, ist aber nichts Körperliches, das mit dem Rohstoff zusammengebracht ein mechanisches Produkt ergeben könnte. Ebenso ist die Technik kein physischer Körper, der mit dem Rohstoff in einen Topf geworfen, ein solches Produkt ergeben könnte, rein mechanisch, nicht einmal chemisch, wie diese „Kunstmaterialisten" nachbeten, ohne sich überhaupt etwas dabei zu denken. In solchen Köpfen verschmelzen, scheint es, auch „Werkzeuge und Prozeduren", die bei der Technik in Anwendung kommen, ohne weiteres unter

dem Bann des einen Zauberwortes „Produkt“ mit dem Stoffe, der Materie, in deren Brodem allein ihnen wohl wird. Gottfried Semper braucht den Ausdruck gerade, um die eigentümliche Verquickung von geistigen und leiblichen, psychischen und physischen Faktoren zu bezeichnen, und braucht an dieser Stelle sogar den anderen Ausdruck „Resultat“, d. h. Ergebnis und zwar, wie er selbst ausdrücklich (S. VIII) betont, „ein Ergebnis aller bei seinem Werden tätigen Momente“. Und der Zusatz „mechanisch“ kommt bei Semper überhaupt nicht vor; er enthält eine wahre Blasphemie gegen alle Anschauungen des tiefen Denkers von Kunst und Technik überhaupt.

„Die Stillehre faßt das Schöne einheitlich“, erklärt er, „als Produkt oder Resultat, nicht als Summe oder Reihe. Sie sucht die Bestandteile der Form, die nicht selbst Form sind, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel, gleichsam die Vorbestandteile und Grundbedingungen der Form.“ (a. a. O. VIII.)

Was ist darnach der „materielle Dienst oder Gebrauch“, der in erster Linie das Resultat bestimmen soll? Er ist doch selbstverständlich weder Stoff, noch Mittel, noch Kraft, sondern die Idee, zumal wenn wir nur an die Bestandteile denken sollen, die nicht selbst Form sind. Hier aber, wo nicht wie in jenem Satz von „Form“ als Gegenstand der ganzen Aussage die Rede ist, sondern von dem „Werk“, dem technischen Produkt, dem Gebilde der technischen Künste als Ganzem, an dem wir vor allen übrigen Bestandteilen und Bedingungen die Form selber gewahren, da kann es sich nur um eine innige Verbindung der Idee mit der Form handeln, nämlich im Zweck, den wir abstrakt vorgestellt als Idee oder Zweckgedanken, konkret wahrnehmbar als materiellen Dienst oder Gebrauch bezeichnen können, d. h. als Zweckform des Gebildes. Dieser Endzweck des Ganzen tritt uns verkörpert in der Form entgegen. Und diese gewollte Vorstellung beherrscht und durchdringt alle übrigen beim Werden des Gebildes tätigen Momente. Des Menschen Wille verwertet die Kräfte, wie die Stoffe und die Mittel; nur die Idee ist mit ihm selber identisch, und die Idee ist nichts anderes als die vorschwebende Form, der gewollte Gebrauchszweck. Wie weit aber auch die psychischen Momente, die Anempfindung wie die Ausdrucksbewegung, selbst den Stoff durchdringen, sich in die verwandten Eigenschaften unmittelbar ergießen, die fremden assimilieren, die völlig abweichenden dagegen für den beabsichtigten Dienst ausnutzen, indem sie gerade die Naturgesetz-

lichkeit des anderen Stoffes als selbständigen Wert anerkennen, — das haben uns die wenigen Beispiele schlagend aufgewiesen. Ob die Bezeichnung dieser Faktoren als „Reibungskoëffizienten“ bei Alois Riegl glücklicher gewählt ist oder das Verhältnis besser erklärt, mag dahingestellt bleiben; denn wir brauchen gar keinen solchen Annäherungsversuch an die Dogmatik des Materialismus. Die ganze Rotte von Anhängern dieser Dogmen, die Gottfried Sempers Namen für einen so namenlosen Blödsinn mißbraucht hat, muß zur Strafe auf seinen Namen eingeschworen werden, zuvor aber in ihrem Katechismus lernen, wie seine Lehre wirklich lautet. Diese authentische Lehre kann noch immer die Unterlage bilden, auf der auch Riegl und wir uns über das „Kunstwollen“ verständigen dürften, nachdem wir jenes „mechanische Produkt“ einfach dem Gelächter preisgegeben und den Narreteidingen zugesellt haben, zu denen es gehört. Nach diesem heilsamen Bannfluch ist die undenkbare Formel keines Wortes mehr wert!

Für uns ist jedes Gebilde des Kunsthandwerks ein Abgeordneter des Menschen für einen bestimmten Dienst oder Gebrauch, mag dieser nun, wie Semper ausdrücklich hinzufügt, tatsächlich stattfinden und in Anspruch genommen werden, oder aber nur supponiert, d. h. untergeschoben oder in der Vorstellung mit seiner Form verbunden werden, und damit nur in höherer, das heißt rein geistiger Auffassung genommen sein. Der bestimmte Gebrauchszweck oder der Funktionswert wohnt der Erscheinung des Gegenstands so unzertrennlich inne, wie die Seele in einem Leibe. Diese Bestimmung ist die Einheit zwischen Idee und Form. Und sie eben sind die Mitgift ins Dasein, die der Mensch seinem Gebilde überantwortet hat. Das Amt gibt dem Stellvertreter sein Existenzrecht, und dessen Ausübung erfüllt sein Leben. Dieser Zweck selbst, als Vorstellung abstrahiert, ist die Idee des Kunstwerks in dem Gesamtbereich des Schaffens, das wir gegenwärtig ins Auge fassen. Nur die Abhängigkeit vom Menschen, ohne dessen Mitwirkung der Dienst oder Gebrauch nicht zustande kommt trotz allem Schein selbständiger Beseelung, sie allein berechtigt uns noch, die Gebilde des Kunsthandwerks von den Kunstwerken völlig freier Art einigermaßen zu sondern. Einigermaßen, sagen wir; denn wo könnte diese Mitwirkung des Menschen völlig zurücktreten und das Kunstwerk vollkommen für sich allein bestehen? Der Gradunterschied, um den es sich handeln kann, tritt in jenen Fällen ein, die Semper oben vorgesehen: wo der Gebrauch oder

Dienst nur noch unterstellt, nicht wirklich vollzogen wird, wie bei einer Vase, wenn sie nicht mehr als Gefäß für eine beliebige Flüssigkeit dient, sondern nur durch ihre Erscheinung noch die Stelle schmückt oder hervorhebt, wo sie aufgestellt worden ist und ruhig, außer Diensten, verharrt. Unter Verzicht auf ihren Gebrauch ist sie freigelassen. Sie bleibt sich selbst überlassen; die Abhängigkeit vom Menschen ist aufgehoben. Aber wir können nicht den letzten Schritt tun und erklären, sie sei lediglich Selbstzweck. Die Form ruft ins Gedächtnis, was sie ihrer Herkunft nach war; ihr Ausdruck bestimmt ihren Charakter als Gefäß, wenn auch als kostbares Gefäß für einen wertvollen Inhalt. Und ist tatsächlich kein Inhalt vorhanden, so können wir nur einen solchen supponieren, hineinlegen in Gedanken; sonst fehlte dieser Gestalt ihre Seele, sie wäre ein leeres Prunkstück. Der Inhalt mag schließlich eine abstrakte Vorstellung, eine Idee sein, da bleibt die Vase wenigstens ein Mal. Ohne solche ihr gleichsam innewohnende Idee oder an ihr haftende Ideenverbindung verfällt sie der Dekoration, die nur formalen Wert beansprucht. Dann ist sie ein toter Körper wie andere auch, die nur im Augenschein eine Berechtigung haben, gerade da zu sein, wo sie sind.

Der Grundbegriff in allen diesen Beziehungen ist immer der Zweck und seine konkrete Durchführung die Zweckmäßigkeit. Er ist auch das Bindeglied, das die Erzeugnisse des Kunsthandwerks mit den Gebilden der eigentlichen Tektonik gemein haben. Es ist also an der Zeit, hier auf ihn einzugehen. Mit seltsamer Beharrlichkeit trennt auch Riegl den Gebrauchszweck von den übrigen Bestandteilen ab und behandelt ihn wie einen fremden, von außen gekommenen und draußen gebliebenen Zusatz, mit dem sich die Analyse des Kunstwollens nicht zu befassen habe oder von dem sie wenigstens unbeschadet absehen dürfe. Das alte Vorurteil beirrt auch ihn, das durch Kants so vielfach mißverstandene Ausschließung des praktischen Zweckes und der direkten Nutzbarkeit aus dem Bereich des Schönen auch in die Kunstwissenschaft hineingekommen ist. Ein Vorurteil nenne ich es, weil den Kunsthistoriker, der die Werke als Urkunden betrachtet, doch solche Ausschließung oder Zulassung gar nichts angeht. Muß er doch oft genug solchen Kunstleistungen seine Aufmerksamkeit widmen, die, nach irgendeinem anderen Maßstab als dem geschichtlichen beurteilt, nicht allein hinter den Anforderungen der Schönheit zurückbleiben würden, sondern ausgemachter Häßlichkeit schuldig wären.

Riegls großes Verdienst besteht nun aber gerade darin, uns die Künste der Spätantike erschlossen zu haben, die nur deshalb vernachlässigt und schief angesehen waren, weil sie einem unhistorisch verallgemeinerten Schönheitsideal eben nicht entsprechen. Weshalb also nicht auch hier beim Kunstgewerbe überhaupt gründlich aufräumen mit veralteten Klassifikationen? Nun aber liegt angesichts des Kunsthandwerks offenbar eine Begriffsverwirrung vor, an der Kants Abweisung äußerer Zweckdienlichkeit aus dem Bezirk des Schönen gar keine Schuld trägt, sondern nur deren irrige Anwendung. Betrachten wir ein Gebilde des Kunsthandwerks unter dem Gesichtspunkt praktischer Brauchbarkeit, so ist das eben eine praktische, keine ästhetische Betrachtungsweise. Ästhetisch wird sie erst, wenn wir von dieser notwendigen Vorstufe, allen Eigennutz hinter uns lassend, zur Anerkennung der Selbständigkeit des Werkes übergehen und es nur um seiner selbst willen anschauen, ohne uns darum zu kümmern, ob es auch uns noch einmal nützlich, dienlich und deshalb angenehm werden könne oder nicht. Wir sehen es dann höchstens im Gebrauch von einem anderen Menschen gehandhabt und schätzen es im Zusammenhang mit diesem lebendigen Geschöpf, dem wir alle Schönheit zugestehen, deren es fähig ist. Der äußere Gebrauchszweck, der materielle Dienst tritt in dieser ästhetischen Betrachtung so weit zurück, daß wir den praktischen Erfolg oder Mißerfolg des Hantierens gar nicht zu beachten pflegen, je mehr wir im Anschauen der schönen Gesamterscheinung aufgehen. Diese Zweckmäßigkeit des Werkzeugs ist also lediglich die innere, die Idee des Gebildes, die seine Gestalt bestimmt. Der Unterschied kunsthandwerklicher Erzeugnisse dieser Art, besonders aller Werkzeuge und Geräte, vom organischen Geschöpfe besteht nur darin, daß sie einzelnen Gliedmaßen zugebildet sind und ihnen entsprechen, also relative Funktionswerte darstellen und kein selbständiges, ganz in sich abgeschlossenes und auf sich allein beruhendes Individuum sind.

Der bereitwillige Anschluß an die Körperbewegung des Menschen und die Arbeitsleistung, die von ihm verlangt wird, gibt, wie wir uns gesagt haben, dem Werkzeug eine bleibende Gebärde. Unsere zeitliche Anschauung löst sie ins Nacheinander, in die zweckdienliche Abfolge der Momente auf und wandelt sie für unsere Phantasie, auch wenn wir das Ding nicht wirklich gebrauchen oder gebrauchen sehen, in die Vorstellung des Vollzuges, wie das durchgehende Motiv einer Genrefigur. Je selbständiger jedoch das

Gerät ausgebildet wird, so daß es auch außer Dienst auf eigenen Füßen stehen und sich unabhängig an seiner Stelle behaupten kann, desto mehr tritt die transitorische Gebärdung zurück, um der abgeschlossenen Form oder organisch gegliederten Gestalt den Vorrang einzuräumen. Der Stuhl z. B., der hier noch als leichter Sessel sich den Formen des Menschen anschmiegt und in geschwungener Haltung dem Sitzenden entgegenkommt, wird dort schon selbständiger erscheinen und um so mehr, je ruhiger und starrer sein festes Gefüge verharrt. Welch ein Abstand trennt den Hüker, eine Holzplatte mit einem Bein, wie er beim Melken benutzt wird, oder mit drei Beinen, wie er bei anderer Arbeit dient, von dem Faltstuhl auf der einen, oder gar vom Thronsitze des Monarchen auf der anderen Seite! Die Kanne mit eigenem Fuße und gebauchtem Leib, oder mit Henkel hinten und Schnabel vorn steht aufrecht und macht keine Miene sich zu bücken. Die Vase rundet sich nach allen Seiten gleichmäßig und hat wohl, ohne Henkelpaar, jede Beziehung abgestreift. Sie behauptet vielleicht schon durch ihre Größe den festen Standort, oder durch reiche Gliederung und entschiedene Proportion das eigene Bildungsgesetz und die Unabhängigkeit ihres Wesens. Sie wird selber ein „Mal“.

XI.

TEKTONIK

RAHMENWERK UND GESCHRÄNK — STÜTZWERK UND GESTELL

Werkzeuge und Geräte, die das Kunsthandwerk liefert, erfüllen ihren Gebrauchszweck immer im Zusammenwirken mit dem Menschen. Der Hinzutritt des lebendigen Subjekts erst löst den Vollzug der Funktion wirklich aus, die bis dahin latent ihm entgegenwartet. Je nach dem Grade dieser Bedingtheit, der Beweglichkeit oder Standfestigkeit bestimmt sich die Auffassung des Gebrauchsgegenstandes. Dort überwiegt der mimische Charakter, die transitorische Gebärde, hier der plastische Körper in Ruhe, die geschlossene Form. Mit dem Übergewicht des bleibenden Bestandes nähern wir uns dem festen Gefüge, dem tektonischen Aufbau, der sich allen Gelüsten unserer beweglichen Phantasie widersetzt, oder ihrem wandelbaren Spiel zum Trotz seine unverrückbare Beharrung immer aufs neue bewährt. Aber auch hier darf der Übergang vom vorübergehend gebrauchten Gerät zur dauerhaften Festigung des Gerüstes nicht vergessen werden, wollen wir die Doppelnatur des menschlichen Gebildes nicht aus den Augen verlieren und vorschnell durch einseitige Betrachtung auf Abwege geraten. Lassen wir ein Beispiel für sich selber reden.

Wie schlank und leicht erscheint noch heute unser Regen- oder Sonnenschirm! Kaum schwerer als ein Wanderstab, oder gar elegant wie ein Spazierstock, begleitet er uns bei veränderlichem Wetter überall. Er handhabt sich bequem und entfaltet sich schnell über unserem Kopfe, wenn wir ihn brauchen, um hernach in einem anderen Moment ebenso geschwind wieder zusammengeklappt, in die unscheinbare Figur und die untergeordnete Rolle an unserer Seite zurückzukehren. Schon breiter macht sich der große Sonnenschirm des Malers draußen auf der Wiese; ungelenker benimmt

sich erst recht der Familienschirm, wenn der Bauer mit Frau und Kindern zu Markte fährt. Sein grünes Regendach umspannt aber auch die Insassen des Wagens wie ein Zelt. Blicken wir von diesem Vertreter der guten alten Zeit zurück auf seinen Stammbaum im Alten Testament, so erscheint er vollends ehrwürdig wie die Patriarchen, die in seinem Schatten wohnten. Zusammengewickelt, auf Kamele gepackt, führt seine Zelte auch ein Nomadenvolk mit sich von Ort zu Ort, wie seine Herden von einer Weide zur anderen. Noch immer ist es derselbe transportable Gebrauchsgegenstand. Und es hat lange gewährt von da bis zur Verwandlung in ein tektonisches Gerüst von dauerhafterem Bestande. Es liegt schon ein weiter Weg der Kultur zwischen dem Zelt des Nomaden und der Bambushütte des Karaiben oder dem Negerkral.

Das tektonische Gerüst ist ein Kollektivum von lauter Einzelbestandteilen, die nur relative Bedeutung haben, deren jedes an seiner Stelle den rechten Sinn erhält und nur in Gemeinschaft mit den zugehörigen Nachbarn seine Funktion bewähren, also auch seine Existenzberechtigung erweisen kann. Dies Kollektivum ist aber etwas Höheres als jedes Einzelglied und als die Summe aller. Es ist das Ergebnis ihres Zusammenwirkens, auf das es ankommt. Daraus folgt, daß erst, wenn wir das Ganze überschauen, auch jeder Teil zu seinem Rechte kommen und unseren Anteil für sich erwecken kann, soweit er eben soll und darf. Wir vermögen uns wohl anzuempfinden an seine Leistung, aber ihren Wert im Gesamtkomplex doch erst zu erfassen, wenn uns der Zweck, d. h. der Grundgedanke des Systems selber aufgegangen ist. Das Verhältnis ist ähnlich wie bei einer Maschine. Aber bei einigermaßen komplizierter Anlage vermögen wir dem beweglichen Mechanismus nicht mehr zu folgen, zumal wenn einige Teile sich dem Auge des Betrachters entziehen. Dem Uneingeweihten bleibt er gleichgültig und fremd, dem Interessierten immer peinlich und unbefriedigend, solange noch ein Bindeglied fehlt und der Schlüssel zum letzten Geheimnis noch nicht gefunden ist. So lesen wir wohl ungeduldig und gequält ein Rätselgedicht wieder und wieder, wenn uns die Lösung nicht aufgehen will: seine Verse scheinen nur Anläufe zu Ideenverbindungen, die zusammengewürfelt worden, aber ebenso wieder auseinanderfallen mögen.

Damit charakterisieren wir aber auch einen intellektuellen Vorgang, auf den es beim tektonischen Gebilde nicht ankommen kann. Wir dürfen die verstandesmäßige Erkenntnis nicht mit der

ästhetischen Aufnahme verwechseln. Wer die Erscheinung nicht nimmt, wie sie geboten wird, sondern hinter sie zurückgeht und, in Gedanken wenigstens, die Zusammenfügung aus lauter einzelnen Stücken wiederholt, wie das Werk zustande gekommen sein mag, der vollzieht doch nur die technische Analyse, läßt aber nicht der unmittelbaren Wirkung auf Sinn und Gefühl freien Lauf. Nicht der Einblick hinter die Kulissen ist das Entscheidende bei der Aufführung eines Schauspiels. Das gilt auch für das Gebilde der Tektonik, selbst wenn uns diese im Unterschied vom Theater nicht auf einen vorgeschriebenen Standpunkt beschränkt, sondern vielseitigeren Einblick in ihr Gefüge zu gewähren pflegt. Je mehr ihr daran liegen mag, das Ineinandergreifen der Teile für sich selber sprechen zu lassen, desto mehr muß doch davor gewarnt werden, noch weiter aufzudecken, was sie geflissentlich verhüllt. Das hieße die genetische Erklärung und historische Gelehrsamkeit an die Stelle des ästhetischen Genusses setzen.

Es ist denn auch immer nur die Beschäftigung mit den Einzelgliedern, die den Forscher verleitet, die Analyse walten zu lassen, wo nur das Erlebnis zu Recht besteht. Sowie es sich um eine ganze Reihe von solchen Gliedern handelt, muß die Vorstellungsarbeit von selbst erlahmen und die Ohnmacht des Rechenexempels gefühlt werden. Sie räumen dann von selber der gesunden Einsicht den Platz, daß künstlerische Motive solcher Art nur auf den einfachsten Grundtatsachen allgemein menschlicher Erfahrung beruhen können.

Deshalb wählten wir als Beispiel ein ganz geläufiges Gerät mit übersichtlichem und leicht verständlichem Mechanismus. Am uralten beweglichen Hausrat haben sich auch alle Wurzelformen der Tektonik entwickelt und ihre vollkommene Ausbildung erhalten. Ihre wichtigsten Zwecke lassen sich, wie Gottfried Semper ausführt,[1]) unter vier Aufgaben zusammenfassen:

I. { das Rahmenwerk mit der umschlossenen Öffnung oder Füllung;
das Geschränk, das aus einer Komplikation des Rahmens mit seinem Inhalt entsteht, bei der neue Kräfte in die Erscheinung treten; }

1) Ich gebe im folgenden eine Umarbeitung des grundlegenden Kapitels (II, VII, § 130—138), soweit sich dies mit meinen Überzeugungen irgend verträgt, im Anschluß an den Wortlaut: Gerade so wird die innere Verschiebung des Standpunktes desto klarer hervortreten.

II. { das Stützwerk, das zum erstenmal das Widerspiel von Kraft und Last zum Vorschein bringt;
das Gestell, das aus einem Zusammenwirken des Stützwerkes mit dem Rahmenwerk zustande kommt und damit zur Vollständigkeit in sich gelangt.

Der Rahmen ist eine der wichtigsten Grundformen der Kunst. Wir sahen ihn bereits in der Ornamentik entstehen, wo die rhythmisch-peripherische Bildung den auszuzeichnenden Wert umspielte und das Mal des Schmuckes in eine geschlossene Figur einfaßte. Der Niederschlag mimischer Bewegungen um den wertvollen Gegenstand ergibt zunächst vielleicht nur eine Wiederholung seines Umrisses, wie wir liebkosend mit der Hand über die geliebten Formen gleiten oder in nahem Abstand noch sie nachzufühlen versuchen, indem unsere Gebärde ihrem Zuge folgt. Es sind haptische Umrißlinien, die wir in die Luft malen, wenn der geliebte Körper nicht gegenwärtig ist, sondern nur vorgestellt wird. Durch ihre ausschließliche Abhängigkeit von diesem Inhalt erhalten sie konzentrische Ordnung und umlaufende Gliederung. Dabei fungiert aber die nachfühlende Hand als lebendiger Bestandteil des entstehenden Rahmens mit; denn sie besorgt die Auseinandersetzung mit der weiteren Umgebung, der Raumleere ringsum, den „makrokosmischen Bezug“, wie Semper sich ausdrückt. Sowie die malende Gebärde sich als Niederschlag auf einer Fläche fixiert oder in bildsamem Material zu vollrunder Stofflichkeit gestaltet, muß auch dieser Bestandteil des Rahmens nach außen hin versinnbildlicht werden und den Gegensatz seiner Funktion zu dem Bezug auf den Inhalt ausprägen. Waltet nach innen die zentrale Symmetrie, die konzentrische Wiederholung, so übernimmt das Äußere die allseitige Richtung nach außen, die symmetrisch-proportionale Gebilde mit zentrifugaler Tendenz aneinanderreiht. So entsteht als lineare Einrahmung die regelmäßige Figur des Kreises, des Ovals, wo der eingerahmte Gegenstand unregelmäßig ist, oder, wo er selbst der Kreisform entspricht, nach außen das Polygon. Damit prägt sich der Gegensatz des Rahmens zu seinem Inhalt, oder seiner Füllung deutlich aus. So rahmen wir die Menschengestalt, wo sie in ganzer oder halber Figur in der leeren Raumöffnung des Rahmens erscheint, rechtwinklig ein, durch ein Quadrat oder ein Oblongum.

Mit dieser Beziehung zur Menschengestalt kommen wir an einen Scheideweg in der Entwicklung des Rahmens, und zwar vom ornamentalen zum tektonischen. Als peripherische Einrahmung mit

Schmuckelementen irgendwelcher Art kann das ornamentale Gebilde, gleichwie das mimische, die malende Gebärde in der Luft, irgendwo im Raume entstehen. Wird es Muster auf einem Grunde, so besteht die grundlegende Situation jedoch unzweifelhaft in der Ebene zu unseren Füßen. Dies ist der ursprüngliche Platz für das Saumwerk, das in rein formaler, abschließender und begrenzender Funktion eine Bodenfläche umzieht. Hier ist der Inhalt oder die Füllung zunächst neutral; mag der Rahmen sich unmittelbar auf den nackten Erdboden legen und dadurch nur diesen beliebigen Fleck Erde aussondern, also eigentlich eine unbezeichnete Raumöffnung enthalten, oder mag er als Teppichsaum etwa das einfarbige Mittelfeld einer textilen Bekleidung des Bodens, d. h. schon eine schmückende Bezeichnung umschließen. Tritt auf diesen Teppich aber der Mensch als positiver Inhalt, oder nur als Muster auf den füllenden Grund, indem er sich darauf hinstreckt, niederkniet, sitzt oder steht, so beginnt die neutrale Region sich nach ihm zu bestimmen, und unterscheidet ihre Lage oder Stellung im Raum nach dem Menschen. Der Rahmen erhebt sich mit dem Eingerahmten zu aufrechter Haltung und bewahrt die übernommene Richtung auch dann, wenn der Inhalt heraustritt, verschwindet oder seinen Platz gar einem anderen einräumt. So unterscheiden wir stehende Rahmen von liegenden auch in der Parallelebene uns gegenüber und anderen Vertikalebenen im Raume um uns her. Wir beurteilen sie zunächst subjektiv nach dem Übergewicht der Längenachse oder der Höhenachse, nehmen jene als liegende, diese als stehende Formen an. Aber der Rahmen selbst vermag diesen Charakter oder jenen auch objektiv auszuprägen, indem er seine Widerstandsfähigkeit gegen beliebige Verschiebungen bewährt, d. h. festen Bestand gewinnt. Darin besteht eben die Aufgabe der Tektonik gegenüber dem beweglichen Gebilde der Mimik und Ornamentik; sie festigt das Gefüge zur Stabilität.

Der Weg von der subjektiven Übertragung zur objektiven Eigenart verdient es auch hier, daß wir einen Augenblick bei ihm verweilen. Gehen wir wiederum von der ursprünglichen Situation des Rahmens am Boden aus, so eröffnet sich der Weg zur folgenreichen Verwandlung, sowie wir, statt des Menschen darin, den Grund als Inhalt des Rahmens, die Öffnung an sich ins Auge fassen. Hier ist der Inhalt der Rahmenöffnung notwendig ein Flächenwert. Diese Fläche ist zunächst neutral, völlig unbezeichnet. Aber dieser Grund kann gemustert werden. Nehmen wir an, es

sei ein gepflügter Acker; wir sehen seine geradlinigen Furchen von uns auslaufen oder auf uns zulaufen, je nachdem wir sie von unseren Füßen weg in die Weite verfolgen, oder umgekehrt von einem Fixationspunkt in der Ferne zu uns zurück. Es ist ein Muster, das wir auf uns beziehen, sagen wir, wenn wir es als vorhanden außer uns anerkennen; aber die Bewegung, die wir von uns darauf übertragen, ist es, die zunächst den Charakter bestimmt. Erst wenn die Furchen unsere eigene Vorwärtsrichtung durchqueren, machen sich diese horizontalen Linien als andersartige Richtung des Objekts geltend; sie erscheinen als Zeugnisse, wiederholte Bestätigungen seiner Breitenausdehnung. Richten wir nun den Rahmen mitsamt seinem gemusterten Flächeninhalt auf, so daß er uns gegenüber in der Vertikalebene erscheint, so bekommt er durch dieses einfache Muster seinen Charakter. Die Breitenlage, die Ausdehnung in der Horizontale des gemusterten Grundes bestimmt auch die Auffassung des Rahmens mit, solange dieser nicht durch die eigene Form entschieden widerspricht. Die Vertikalrichtung der Furchen oder geradlinige Schraffierung des Grundes von unten nach oben oder umgekehrt bestimmt die aufrechte Haltung der Fläche zu uns erst recht. Gaben die geraden Linien, von uns ab gesehen, am Boden vorher den Eindruck des Ausflusses von uns, oder aus der Ferne verfolgt den des Einflusses auf uns, so daß die Richtung der Tiefe darnach aufgefaßt ward, so wandelt sich dies nun in die Unterscheidung des Aufstiegs zur Höhe oder des Abstiegs, des Falles aus der Höhe zur Erde nieder. Schraffieren wir dagegen den Grund mit Horizontalen und Vertikalen, so daß die Richtungen sich durchkreuzen, so wird die Bestimmtheit der Richtung wieder aufgehoben, solange die Teilflächen des Grundes neutrale bzw. zweideutige Formen bilden, wie regelmäßige Quadrierung. Sowie die Rechtecke länglich werden, erscheinen sie entweder stehend oder liegend, und damit der ganze Grund als quergerichtet und geschichtet oder aufrecht hingestellt. Durchkreuzen sich die Linien diagonal, so daß ein Rautenmuster entsteht, so bestimmt wieder die Haltung dieser Figuren die Auffassung des Ganzen, die perpendikulär auf der Spitze stehenden Rauten richten den Flächeninhalt des Rahmens auf, die schräggeneigten verschieben das ganze Muster zu ausgesprochener Lagerung. Dagegen kommen wir auf das Entstehungsprinzip im Verhältnis von Mal und Einrahmung zurück, wenn wir die Furchen radial von einem Mittelpunkt ausgehen lassen, oder von den Ecken des Rahmens Diagonalen ziehen, die

sich in einem Punkte schneiden. Dies Zentrum ist der Ort des Wertes, bzw. der Standpunkt des Menschen.

Im Unterschied von den richtungslosen oder allseitig gerichteten Gebilden peripherischer Begleitung und Umschließung kommt es beim tektonischen Rahmen somit vor allen Dingen auf Entschiedenheit der Richtung an. Durch die Bedingungen der Starrheit und inneren Unverrückbarkeit wird das tektonische Gefüge des Rahmens zu einem weit tätigeren Faktor; ja es bildet ein einfaches System für sich. Damit steigert sich natürlich der Gegensatz zwischen dem festen Bestand und dem struktiv untätigen Füllwerk, das entweder ein neutrales Feld oder eine Öffnung, einen unbezeichneten leeren Raum ausmachen kann. Da dieser Inhalt der struktiven Idee nach gar nicht vorhanden zu sein braucht, sondern nur Rezipient für einen erwarteten Wert, so vermag er seinerseits auch das Gefüge des Rahmens nicht zu verstärken. Er tritt zurück, entweder wirklich oder scheinbar, gewährt als Vakuum keinen Beistand und als Füllwerk keinen Anhalt. Der Rahmen dagegen muß sich selber konstituieren und sich, auch für das Auge schon, völlig fest erweisen.

Für die künstlerische Ausgestaltung eines Rahmens[1]) ergeben sich drei leitende Motive: erstens dessen Dienst als Rahmen, zweitens die struktive Tätigkeit der einrahmenden Teile, drittens der Gesamtcharakter des Aufgerichtetseins, der sich in allen Teilen wie im Ganzen ausprägt. Diese drei leitenden Motive kongruieren aber nicht immer miteinander. In dem Überwiegen des einen oder des anderen Zuges liegt der besondere Charakter; nicht selten kommt durch Gegenwirkung konstrastierender Eigenschaften erst die höchste Entschiedenheit zum Ausdruck.

Unter den geradlinig-rechtwinkligen Rahmen steht der horizontal liegende noch den auf dem Boden ausgebreiteten am nächsten. Nach der Länge der Rahmenstücke findet eine direkte Spannung, ein Zug oder Druck nicht statt, wohl aber indirekt, hervorgerufen durch eigene Schwere und Belastung. Somit verlangt das Auge für die wagrecht freischwebenden Rahmenschenkel, bei angemessener Unterstützung, dieser entsprechend, eine der Last gewachsene Höhe — ein Vorherrschen dieser Höhendimension über die andere Horizontale der Dicke —, sodann eine Übereinstimmung der formalen Ausstattung mit der zwecklichen wie der struktiven Tätigkeit. Die

1) Vgl. Gottfr. Semper a. a. O.

Teile horizontaler Rahmen haben natürlich, wie alles, ihre proportionale Entwicklung nicht mehr parallel mit der eingerahmten Ebene, sondern senkrecht auf ihr. Nicht selten aber wird auch der horizontal liegende Rahmen in stärkerem Maße als aufrechter charakterisiert, und zwar mit der Annahme eines konventionellen Oben und Unten, die demgemäß unterschieden und als Grundlinie oder Unterlage hier, als Bekrönung oder Firstlinie oben ausgezeichnet werden. Richten wir den horizontalen Rahmen dann wirklich auf, so daß er in der vertikalen Parallelebene vor uns erscheint, und zwar zunächst mit ausgesprochener Breitenrichtung, so sind natürlich die Teile besonders wichtig, durch die er sich von dem horizontal liegenden unterscheidet und sich eben als aufrechter erweist trotz seiner Lagerung in die Quere, die durch das Übergewicht seiner Breitenachse auch unsere Auffassung bestimmt. Die aufrechten Teile und ihre Charakteristik können auch hier stärker oder schwächer zur Geltung kommen, indem wir den unteren Rahmenschenkel als Basis, den oberen als Kranzgesims ausbilden, oder gar die Mitte desselben noch durch Gipfelung hervorheben. Dies geschieht um so eher, wenn schon der Inhalt dazu auffordert, den Rahmen gleichsam als Bühnenöffnung vor dem Schauplatz des darin Enthaltenen auszubilden.

Dann bekommen die beiden seitlichen Leisten eine wichtigere Rolle als Träger links und rechts, während der untere Rahmenschenkel den Sockel oder das Podium, der obere die Verdachung darstellt. Damit verwandelt sich der Rahmen in ein Gestütz, von dem wir hernach zu sprechen haben. Dieser Anklang an einen festen Aufbau hat natürlich keine Möglichkeit sich einzufinden, wo der Rahmen nicht aus rechtwinklig aneinanderstoßenden Schenkeln besteht, sondern aus Kurven zusammengesetzt ist oder gar in einheitlichem Zuge eine liegende Ellipse beschreibt.

Entschiedenheit der Richtung bleibt auch die erste Forderung bei den stehenden Rahmenformen, sei es geradlinig-rechtwinkligen, sei es anderen regelmäßigen Formen. Innerhalb der Grenzen des konstruktiv Möglichen und der gewollten Zweckmäßigkeit gibt immer das Übergewicht der Höhenachse den Ausdruck der aufrechten Haltung in erster Linie. Häufig entscheidet über die Wahl der Proportionen der beabsichtigte Charakter des Ganzen. Nicht selten spielt auch die Rücksicht auf kontrastierende Wirkung der benachbarten Formen innerhalb eines weiteren Zusammenhanges dabei mit, wie z. B. die Abwechslung liegender und stehender Formen,

sei es nebeneinander in einer Reihe alternierend, sei es untereinander, oder in mehreren Reihen, deren eine als Hauptreihe sich die anderen unterordnet. Ebenso wird der Charakter des einzelnen stehenden Rahmens verschieden, je nachdem das eine der drei leitenden Motive die tonangebende Rolle bei der Formgebung übernimmt. Es ist ausgemacht, daß ein Rahmen desto besser sammelt, je ausschließlicher er sich auf das Eingerahmte bezieht. Betont man dagegen das Interesse für die struktive Tätigkeit seiner Teile oder für die dynamischen Eigenschaften des umrahmenden Stoffes, so werden wir aufmerksam auf das Gefüge, auf die Natur des Rahmens selbst und werden von dem Inhalt abgezogen. Die aufrechte Haltung bleibt um so besser eine ungezwungene, als sie ursprünglich nur ein Reflex der eingerahmten Gestalt auf das peripherische Gebilde war und nur als Begleiterscheinung diente. Die Ausbildung eines eigenen Fußendes oder Sockels und Kopfstückes oder Bekrönungsgliedes bleibt immer eine gewagte Sache. Die Konkurrenz kann nur durch den Wert des Inhaltes gerechtfertigt werden; sonst wird sie zu dessen Nachteil ausschlagen. Die Annäherung des Rahmens an Architekturformen, die für jede Klasse von Gliedern einen eigenen Ausdruck darbieten, fordert Ansprüche heraus, die nur die bleibende Bedeutung des Eingerahmten erfüllen kann. Und sie bindet außerdem den Rahmen und seine Füllung immer zwingender an den festen Standort, so daß auch in dieser Hinsicht nicht leichtfertig nach solchen Motiven gegriffen werden sollte.

Unter solchen aufrechten Rahmen prägen sich alle diese Funktionen besonders stark und zugleich am einfachsten am D r e i e c k aus, das uns durch seine Eigenart jedoch sofort zu einer folgenden Aufgabe der Tektonik hinüberleitet, so daß es nicht an den Anfang, sondern an den Schluß der Betrachtung des Rahmenwerks gehört.

Das aufrechte Dreieck entsteht, wenn zwei starre Schenkel in schräger Lage aneinanderstoßen und auf einem dritten Stück an dessen beiden Enden fußen, so daß dieses ihnen als wagrechtes Auflager dient und zugleich ein Band oder eine Zange bildet, durch die jene Schenkel am Gleiten und Ausweichen verhindert werden. Die Unverrückbarkeit dieses festverbundenen Dreiecks ist die Grundlage aller Zimmermannsgefüge.

Das horizontale Band ist der Spannriegel, der die Schenkel zusammenhält. Die Spannkraft greift auf beiden Seiten an die

Füße der Schenkel und wirkt von beiden Seiten nach der Mitte zu. Damit ist die entgegengesetzte Ausdehnung in die Breite, die wir Diremtion genannt haben, von der Charakteristik dieses Teiles ausgeschlossen. Die Schenkel können ihrerseits nur als steigend aufgefaßt werden. Ihre Bewegung gipfelt in der Spitze, wo sie zusammenstoßen und, sich gegeneinander stemmend, wechselseitig halten oder stützen, — und zwar dieses oder jenes je nach dem Winkel, in dem sie aufeinander treffen. Je spitzer der Winkel, desto selbständiger erscheint der Aufstieg und damit der gegenseitige Widerhalt; je stumpfer, desto mehr tritt die lebendige Energie der Schenkel zurück hinter dem Eindruck ihrer Schwere, so daß der Gegendruck der beiden lastenden Körper nach den Gesetzen der Trägheit mehr Ruhelage als tätige Kraftanstrengung ausspricht.

Betrachtet man diese Rahmenform als Ganzes, so wirkt sie verschieden je nach den Verhältnissen ihrer Höhe zur Breite der Basis. Soll der Begriff des Aufrechten sich nachdrücklich versinnlichen, so muß die Höhenachse die Grundlinie des Dreiecks beträchtlich überragen. Bei stark ansteigenden Dreieckverbänden gestattet die Statik die Unterdrückung der horizontalen, die Schenkelenden zusammenhaltenden Sehne, weil jene Glieder allein fungieren können. Und damit stimmt auch die Ästhetik überein. Steil aufsteigende Schenkel geben den Eindruck des einmütigen Strebens zweier Individuen zum gemeinsamen Ziel. Mit der Lebendigkeit kommt aber auch der Eindruck der Unruhe. Breite Basis und stumpfer Winkel darüber verkünden ruhiges Gleichgewicht, ungetrübte Harmonie des Daseins. Dort spricht transitorische Bewegung zu uns, hier bleibende Beharrung sich aus.

Immer ist das Dreieck mit nach oben gerichteter Spitze an sich schon das Wahrzeichen des Aufrechten. Die Gegenprobe machen wir sofort, wenn wir es umkehren und seine Spitze nach unten richten. So wird es gewöhnlich als hängendes Dreieck bezeichnet, obgleich, wie wir alsbald sehen werden, diese Bezeichnung nicht allgemein zutrifft, sondern sehr wesentliche Ausnahmen erleidet.

Wie das Ganze des aufrechten Dreiecks müssen auch alle Teile einzeln für sich das objektive Verhalten der tektonischen Form mit aussprechen, wenn diese dem Beschauer ausschließlich als aufrechte erscheinen soll. Was sie konstituiert und was sich auf ihnen darstellt, muß in gewisser Weise aufgerichtet sein, oder, wo nicht, durch andere Motive, die das Aufrechte entschieden be-

tonen, in diesem Sinne vervollständigt werden. Jeder Teil des Gefüges erhält demgemäß seinen eigenen Abschluß nach oben und seine Endigung nach unten. Den letzten Accent, im Sinne der aufrechten Vertikalität erteilt dem Gefüge die alle seine Teile zusammenfassende Bekrönung auf der Spitze.

Mit Hilfe dieser Charakteristik der Teile gelingt es sogar, einem sogenannten „hängenden“ Dreieck, dessen Spitze sich nach unten richtet, den Eindruck eines aufrechtstehenden, eines steigenden, ja mit der Spitze sich stützenden Gefüges zu geben. Dann aber gehört es, dieser Charakteristik gemäß, vielmehr in die Klasse des Stützwerks.

Bevor wir zu diesem übergehen, muß jedoch das Geschränk hier seine Stelle finden, da es aus einer Verbindung des Rahmens mit seiner Füllung entsteht, d. h. aus den beiden Bestandteilen, die sich zunächst nur als Gegensätze zueinander verhielten, in beiderseitiger Durchdringung und Vervielfältigung der Konfiguration zusammenwächst.

Das Geschränk oder Gitterwerk ist die rostähnliche Zusammenfügung stabförmiger starrer Konstruktionsteile zu einem flächebildenden System. Es wäre sonach, rein struktiv aufgefaßt, nichts anderes als ein vervielfachter und unterteilter Rahmen. Es hat auch tatsächlich mit diesem die meisten seiner stilistischen Eigenschaften gemein; denn der Rahmen selbst war ja der positive Bestandteil in jener Gemeinschaft, war schon ein einfaches System, während die Öffnung oder das Füllwerk nur als negativer Pol gelten konnte. Andererseits aber gehört die ursprüngliche, hier durch vielfache Rahmenteilung schon in sich gegliederte Grenzfläche notwendig mit dazu, wie beim einfachen Rahmen. Darnach wäre das Rahmensystem nur in das Innere, die füllende Grundebene, hineingewachsen und nichts anderes als eine Musterung des Grundes, die den Flächeninhalt oder die Raumöffnung erst als Wert fühlbar macht und hervorhebt. Und diesen Sinn bezeugt auch der Ursprung des Gitterwerks aus einem Geflecht von leichten Bambusrohren oder von Baststreifen, die einem durchbrochenen Mattengeflecht ähnlicher sehen als einem eigentlichen Rahmengefüge. So finden wir es bei den ostasiatischen Völkern, in China und Neuseeland. Andererseits aber festigt sich dies Geschränk zu einem haltbaren Gezimmer, das nun nach der bestimmten Lage im Raum auch seinen besonderen Charakter als aufrecht stehendes oder wagrecht ausgebreitetes Ge-

bilde für den Betrachter kenntlich ausprägt. Es kann ebensowohl zu unseren Füßen als Decke am Boden liegen, wie zu unseren Häupten sich als Decke oder Schirm ausspannen. Es nimmt in horizontaler Lage, wie einst auf etruskischen Ruhebetten, die Last der Kissen und der Menschen auf, wie es darüber den laubenartigen Baldachin bilden kann. Oft wird dem Geschränk eine besondere Umrahmung zuteil, so daß es die Füllung des Rahmens ausmacht, aber nicht mehr eine neutrale, struktiv unbeteiligte, beliebig auch als Raumvertiefung denkbare Füllung, sondern eine aktiv mitwirkende, struktiv durchsetzte Grenzscheide, über deren Wesen als ebenflächige Erscheinung kein Zweifel walten kann. Nur stärkere Durchbildung der Rahmenteile verwandelt sie in eine dickere oder tiefere Oberflächenschicht, wie beim Eisen- oder Bambusgitter aus Rundstäben oder bei der Kassettendecke, dem Wandgetäfel aus Holz, wo die Verschalung die Ebene, das Gezimmer den Rahmen selbständig machen, oder jene wieder den Grund, dieses das Muster abgibt.

Die struktive Tätigkeit des Geschränks wirkt sogar noch über die Grenzen des einschließenden Rahmens hinaus, wenn die Spitzen oder Ausläufer der stabförmigen Elemente des Rostes über diesen Abschluß vorspringen und überkragen. Auch hier bewährt sich wieder die Verwandtschaft mit den beweglicheren und verschiebbaren Erzeugnissen des Bastgeflechts: da wirken die Ausläufer wie Knoten außerhalb des Rahmens, wie Troddeln oder Quasten, gleich den ausstrahlenden Elementen des peripherischen Schmuckes. Ist dagegen das Innere schon ein struktiv gefestigtes Gefüge, ein Gitterwerk von unverrückbarer Starrheit, so werden auch die Ausläufer zu festen Vorsprüngen, die sogar ein verstecktes System nach außen verkünden und den unsichtbaren Zusammenhalt des Innern für das Auge vertreten können.

Diese Elemente der Stabkonstruktion sind allerdings außer ihrer Funktion als Vorsprünge und Abschlußglieder noch gelegentlich in dynamischem Sinne tätig. Sie werden allmählich zu Stützen oder Trägern. Als Stützen dienen sie mit ihrer rückwirkenden Festigkeit, als Träger mehr in dem Sinne ihrer relativen Widerstandsfähigkeit. Wir haben also erstens *freie* Ausläufer, entweder horizontaler oder vertikaler Geschränke, zweitens *dienende* Ausläufer, ebenfalls wieder horizontaler oder vertikaler Geschränke. Diesen vier Kategorien mit ihren Nuancen, die sehr mannigfaltig sind, entsprechen ebensoviel Motive der Formgebung.

Zunächst herrscht auch hier die Auffassung allseitig gerichteter peripherischer Ausstrahlung und Umschließung mit den Motiven des Endigens und freien Aufgerichtetseins nach den Vorbildern vegetabilischer und animalischer Erscheinungen. Nicht mehr geschlossene Aneinanderreihung gleicher Glieder, sondern ungleichförmige Ordnung der Vorsprünge je nach ihrer Lage und Stellung waltet bei Geschränken, die ein Oben und Unten, ein Vorn und Hinten haben, an Möbeln, Wagen, Schiffen usw. Noch wichtigere Bedeutung als die freien Ausläufer haben jedoch in der Tektonik die zugleich dienenden Vorsprünge. Sie können entweder als wirklich dienende Teile behandelt, oder aber in edlerer Auffassung des Grundgedankens durch den Ausdruck kaum in Anspruch genommenen Schwunges, innewohnender Federkraft, organisch lebendigen Entgegenwirkens gegen die tote Last, nur als äußerst dienstfähig bezeichnet werden. Horizontale Träger dieser Art erinnern in ihrer dynamischen Tätigkeit an das stützende Dreieck, dessen Spitze nach unten gekehrt den Stütz- oder Angriffspunkt darstellt, während die schrägen Schenkel aufwärts wirken und die wagrechte Resultante ihres stützenden Strebens, die ursprüngliche Basis, nach oben kehren. Vertikale Ausläufer, denen eine dienende Tätigkeit beizulegen ist, nämlich Stützen und Füße, sind teils von oben durch die Belastung, teils von unten durch die Unterlage, den Boden, in Gegenwirkung versetzt. Dieses und das Aufrechtfußende, wie zugleich das Aufrechtaufnehmende, das sie enthalten, sind ebensoviele Anhaltpunkte bei ihrer formalen Behandlung. Sie sind das Hauptthema des nächstfolgenden Gefüges: des Stützwerks.

Wie Rahmen und Geschränk, die beiden ersten Aufgaben der Tektonik, eng miteinander zusammengehören, so greifen auch die beiden letzten Aufgaben, das Stützwerk und das Gestell, ineinander über, die wir ganz im Anschluß an Gottfried Semper, wenn auch zu einem anderen Zielpunkt, verfolgen.

„Wir hätten das tektonische Stützwerk zunächst für sich und hernach erst im Zusammenwirken mit dem Gestützten zu besprechen. Es zeigt sich aber, daß jedes Stützwerk in sich selbst schon ein solches Zusammenwirken stützender und gestützter Teile enthält und ausdrückt, und daß diese innere Vollständigkeit auf struktiv-formalen Gründen beruht, die im ästhetischen Sinne gefaßt und weiter ausgebildet werden.

„Der Künstlersinn macht nämlich aus den gestützten Bestand-

teilen Vertreter und gleichsam Vorboten der wirklichen Last, erteilt so dem Gestell eine gewisse innere Vervollständigung und bildet es zu einer in sich abgeschlossenen Kunstform aus. Ihre einheitliche Verbindung mit der außer ihr seienden wirklichen Last wird getragen und befestigt durch jene vermittelnden Vertreter der letzteren, innerhalb des Stützwerkes.

„Die Kunst verfolgt dies Prinzip teils nach unten zu, indem sie die eigentlichen Stützen des Gestells wieder in gleichem Sinne gliedert, teils nach oben zu, indem sie den letzten einheitlichen Bezug des Gestells möglichst erweitert und vervollständigt."

Als Beispiel für solche Gebilde mag auch hier der antike Dreifuß verwertet werden; denn er ist unter allen beweglichen Gestützen das vollkommenste und am reichsten gegliederte, das zugleich als Inbegriff des Möbels dienen darf. Er entspricht den statischen und formalen Anforderungen eines in seinen Teilen unverschiebbaren, sehr stabilen und leicht transportablen Systems in jeder Beziehung. Er ist also gleichsam das Ideal eines wohl fußenden und doch zugleich sehr mobilen Gerüstes, für das die Dreifaltigkeit seines Stützwerks und vornehmlich auch die Verwertung seiner gitterähnlichen Stabkonstruktion, nach dem Prinzip verschränkter Dreiecke, als Kunstform bezeichnend sind.

Die drei Füße, die gespreizt nach unten auseinandergehen, um der Last eine möglichst breite statische Basis zu geben, behalten so den Ausdruck eines stützbedürftigen, in seinen Teilen noch unselbständigen Gefüges. Dieser Ausdruck steigert sich noch durch den Dreieckverband von Querstäben, die ein leichtes, daher der inneren Verstärkung bedürftiges Geschränk bilden. Solche Befestigung mit einander durchkreuzenden Stäben schließt die selbständige Festigkeit aus.

Dieses Gestütz hätte somit an sich weder inneren Halt noch äußere Zweckmäßigkeit ohne den oberen Kranz, der die drei Füße verbindet und dabei zur Aufnahme der Last (des Kessels) dient. So entspricht er dem oben angegebenen Kunstprinzip, indem er als Vertreter des Kessels dem Gestell selbst schon den Ausdruck der Zweckmäßigkeit sichert und die äußere Bestimmung zu einem inneren Bestandteil des Gefüges macht. Der Kessel bleibt freilich von der in sich abgeschlossenen Form des Dreifußes unabhängig, wirkt aber mit diesem vereint zu einer höheren einheitlichen Erscheinung zusammen. Der Kranz charakterisiert sich demgemäß als krönend (abschließend), zusammenfassend (bindend) und auf-

nehmend (fassend), oft selbst als kelchförmig nach außen sich entwickelndes Gefäß, als Kessel für den Kessel. Dazu kommen noch die Handhaben, die zwischen den Füßen in dreifacher Zahl an dem Kranze befestigt sind. Den letzten Abschluß des Gesamtwerkes bildet der auf den hochragenden Handhaben ruhende Deckel.

Nach dem Vorbilde des Dreifußes verstehen sich alle solche Gestelle, die das Stützwerk eines unabhängigen, dem Systeme nicht angehörigen Gegenstandes bilden. Wir brauchen darnach das Gestell nur noch so weit ins Auge zu fassen, als es in sich abgeschlossen, nichts außer ihm Befindliches aufzunehmen bestimmt ist und vollständig dasteht. Natürlich sind beide Arten miteinander verwandt; denn auch nicht abgeschlossene Stützwerke, wie z. B. der Sessel, der eine Person aufnehmen soll, oder der Kandelaber als Träger einer Lampe, können als Gestelle schon in sich selbst einen gewissen formalen Abschluß haben und auch ungebraucht auf sich selber beruhen.

Als Inbegriff eines selbständigen und vollständigen tektonischen Gerüstes betrachten wir das Ganze eines Dachgezimmers mit dem Rahmenwerk und dem Stützwerk seines Unterbaues als Einheit.

Die Bambushütte des Karaiben zeigt uns das von Baumstämmen gestützte, mit Stroh oder Rohr bedeckte und mit Mattengeflecht umhegte Schutzdach, das auch Semper wiederholt beschäftigt hat.[1]) Sie ist ihm ein Beispiel des Hausbaues, das in seiner Gesamtheit, wie in seinen Teilen dem Zwecke, zu dem es errichtet wurde, durchaus entspricht. Es genügt, wie Semper anerkennt, nicht nur den Gesetzen der Statik, sondern auch der Proportionen. „Wir sehen hier alle Elemente der Konstruktion in ihren einfachsten Ausdrucksweisen und Kombinationen. Aber jedes einzelne Element der Konstruktion spricht für sich allein und steht in keinem Zusammenhang mit den anderen. Jedes Glied ist nur zufällig tätig; es wurde nicht eigens für die Funktion, die es verrichtet, gebildet. Die Stützen sind nichts anderes als Baumstämme. Die Wandteilungen sind Matten, welche zwischen den Bäumen aufgehängt sind.“ Das können wir alles zugeben, nur nicht das Endresultat: „Das Ganze hat nichts mit der Architektur als Kunst gemein.“

Halten wir uns zunächst allein an das tektonische Gerüst, in-

1) Kl. Schr. 294. 383. Der Stil S. 263.

dem wir von der Raumbildung als der eigentlichen Aufgabe der Architektur selbst noch absehen. Die einzelnen Bestandteile sind, wenn nicht für jede Funktion, die sie verrichten, eigens gebildet, doch für sie ausgewählt. Es sind Reihen von Bambusstämmen gleicher Größe, gleichen Wuchses, eben als gleichmäßig beanspruchte Stützen gleichmäßig behauen. Das Prinzip der Regelmäßigkeit, das schon der Ornamentik geläufig ist, waltet hier im ganzen Aufbau, soweit die Teile an ihrer Stelle im Ganzen als unterschiedene, aber gleiche ringsum abfolgen oder einander gegenüberstehen sollen. Die Wahrzeichen des Wachstums sind als willkommene Sprache organischen Lebens erhalten, aber die zufälligen Nebensachen, die vertrocknenden Stengel und Blätter beseitigt, nur das Konstitutive herausgeschält und erhalten. Mit dem Wachstum hängt die Proportion der Stäbe in sich von Natur zusammen; aber deutlich bestimmt das anerkannte Gesetz der Symmetrie auch die Abstände von Stütze zu Stütze, das der Proportionalität aber die Höhe bis zur Querstange, deren Abstand wieder vom unteren Rand des vorspringenden Daches und endlich die Höhe des Firstes. Dieser Firstrand selbst zeigt die alternierende Reihe von aufragenden Spitzen und horizontal fortlaufenden Bindegliedern, wie drunten die Abwechslung der Träger und der Zwischenräume und verkündet nach außen das Dasein des regelmäßigen Gefüges drinnen, das die schräge Schirmwand des Daches mit seinem Geflecht verkleidet. Und gerade im Innern waltet der feste Zusammenhang, zu dem alle Teile dienend ineinandergreifen; mag das Schema der Konstruktion auch noch so elementar sein: die Anforderungen der Tektonik sind erfüllt. Dazu kommen dann die Matten mit ihren regelmäßigen Vierecken aus verschiedenfarbiger Baumrinde, die bereits geometrische Muster und Farbenwechsel für den Wandverschluß verwerten. Sie trennen den Schlafraum oder das innere Gemach von der offenen Halle, wo der Feuerplatz steht, und zwar entfallen drei Fünftel der Gesamtlänge für den offenen, zwei Fünftel für den geschlossenen Raum. Und diese zwei Fünftel entsprechen der Tiefe des Gemaches, d. h. der Schmalseite des ganzen Rechtecks, das den Grundplan bezeichnet. Diese Raumbildung für lebendige Menschen erhebt aber das tektonische Gefüge zum Range eines Bauwerkes, so leicht sein Aufbau und so einfach das System des Lebens sein mag, das er verkündet. Es hat mit dem Wesen der Architektur als Kunst mehr gemein, als die Stillehre, die allein nach den Formen urteilt, zunächst zugeben möchte.

Schon als Wohnbau ist die Karaibenhütte von der Baukunst gar nicht zu trennen.[1])

Sie erfüllt die Forderung der Einheit, wenn in absolut formaler Beziehung vor allem verlangt wird, daß sie sich als in sich abgeschlossenes und vollständiges Ganzes vor Augen stelle. Der schräge Ablauf des Daches leistet schon diese Absonderung ringsum. Ganz abgesehen von ihrer materiellen Zweckhaftigkeit, zeigt sich diese Form auch vom ästhetisch formalen Gesichtspunkt als die vollkommenste Endigung des tektonischen Gestelles nach oben. Es ist gleichviel, ob die Grundform, wie hier, eine oblonge oder überhaupt viereckige, oder sonst beliebig gestaltet sei; dasselbe gilt auch für die runde, ja vielleicht noch in höherem Grade. Während das oblonge Dach gewöhnlich aus einer Reihe dreieckiger Rahmen besteht, die in aufrechter Haltung hintereinanderfolgen, schließen sich die Dreiecke eines kreisrunden Daches eben radial einander durchschneidend um eine Mittelachse zusammen. Die aufrechten Dreieckrahmen werden bei jeder Form von dem wagrechten Rahmen aufgenommen, der die Reihe der Schenkel unten zusammenhält und seinerseits auf dem Gebälk des Stützwerks ruht.

Diese Gesamtheit des Gestützten mag gerade so weit lasten, als erforderlich ist, um die stützenden Teile in Tätigkeit zu setzen und zu erhalten. So wird diesen Gelegenheit geboten, ihre selbständige Widerstandskraft zu bewähren und ihre lebendige Energie zu betätigen, also ästhetischen Ausdruck zu gewinnen, der als Antwort auf jene Last von oben den Beschauer die Harmonie beider Bestandteile in unmittelbarer Erfahrung genießen läßt. „Formale Erscheinungen, an denen nichts auch nur den Gedanken an materielle Existenzfähigkeit und Dauer, also noch viel weniger den Zweifel an beidem hervorruft, lassen auch das Auge wenigstens in diesem Sinne am meisten beruhigt," erklärt Gottfried Semper (S. 233). „Keiner denkt bei einem aufrecht Stehenden, Senkrechten an dessen Schwere und, bei richtigem Verhältnis der Höhe zu seiner Basis, an dessen Stabilität. Ebensowenig werden wir bei einem horizontal Liegenden an dessen Gewicht als tätige Kraft erinnert; es ist für uns vielmehr zum sprechenden Sinnbild der absoluten Ruhe geworden." Dies Ergebnis des Ganzen ist bei einem Wohnbau

1) Weiteres außerordentlich lehrreiches Material für den Übergang aus dem Möbel in den Wohnbau bei Frobenius, Ozeanische Bautypen; Berlin.

sicher der wünschenswerte Ausdruck. Wir sind darin am glücklichsten, wenn wir mit dem Zweifel an der Stabilität und mit einem wirklichen Konflikt zwischen Kraft und Last gar nicht behelligt werden. Das ist als natürliches Hausgesetz festzuhalten, wo immer der Mensch für den Aufenthalt von Menschen allein schafft und gestaltet. Sonst können wir uns nur an das Grundprinzip aller künstlerischen Synthesis erinnern, das auch aus allen Beispielen vollendeter Tektonik hervorleuchtet: das Ganze ist seinem Zweckgedanken nach vor den Teilen da und wiederholt sich in seinen Bestandteilen. Die Teile vereinigen sich zu einem Ganzen, das ihnen selber gleichartig, in ihnen schon im Keime gleichsam enthalten ist.

XII.

MONUMENTALITÄT

NATURGEBILDE UND MENSCHENWERK — DAS MAL — OBELISK UND PYRAMIDE — BERGWAND UND EBENE — DAS TEKTONISCHE EINZELGEBILDE UND DAS BAUGLIED.

Kehren wir von der Bambushütte des Karaiben, die lediglich als ein von Baumstämmen gestütztes, mit Mattengeflecht umhegtes Schirmdach angesehen zu werden pflegt, noch einmal zu dem wirklichen mehr oder minder beweglichen Schirm zurück, den wir auch im Zelte des Nomaden wiedererkannten. Da kommt es vor allen Dingen auf ein entscheidendes Merkmal an, das hier vorhanden, dort beseitigt ist: den Stock, der das Schirmdach trägt, in der Mitte.

Aus dem zierlichen Stabe, den wir mit aufgespanntem Schirm neben unserem Kopfe oder gar vor unserer Nase tragen, wird beim Zuwachs der Spannweite ein Stecken, eine Stange. Solch ein Schirmstock pflanzt sich neben uns, vor uns hin und beansprucht mehr als Rücksicht. Er nimmt den Platz früher ein als sein Herr und bestimmt den Ort, wohin ihm jener folgen muß. Er wird ein Hindernis für jede Mehrzahl von Personen, die sich so dicht wie möglich um ihn zusammendrängt. Bei stürmischem Wetter beginnt er vollends die Hauptrolle sich anzumaßen, und alle anderen hängen von ihm ab. Im Zelte des Nomaden endlich behauptet er dauernd den Mittelpunkt und ordnet sich alles unter. Er ist aus dem bequemen Diener ein unbequemer Alleinherrscher geworden. Kein Wunder, denn er ist im Umkreis seiner Stäbe und ihrer Leinwandflächen dazwischen nichts anderes als die Dominante in ihrem Wirkungskreis. Sowie er im Boden steckt und sein Zeltdach trägt, ist er auch das Mal in der ganzen Konstellation. Nehmen wir alle Bestandteile solches Schirmzeltes zusammen, so haben wir eine Sammelkomposition unter einer Dominante vor uns, nämlich um das Mal herum, von dem alle Beziehungen ausgehen, auf das alle zurückführen. Das Mal ist das Feste, Beharrende; die peripherische

Reihung ist das Wandelbare, das Bewegliche. Selbst die Versammlung konkurrierender Individuen, die in solchem Zelte hausen, und seien es die Patriarchen des alten Bundes oder der Pharao von Ägyptenland mit seiner Familie, sie überlassen dem Grundstock des umgebenden Gerüstes die bevorzugte Zentralstelle, wie dem Stamm der Sykomore, unter deren Schatten sie lagerten.

Die Beseitigung des lästigen Hindernisses freier Bewegung unter dem eigenen Dach und die Übertragung seiner Gesamtfunktion auf zwei, drei oder gar vier solcher Stangen bedeutet ja den Übergang vom transportablen Gebrauchsgegenstand zum ganz anders gearteten Gerüst. Was wir unsere „vier Pfähle" nennen, die schon die Karaibenhütte aufweist, bezeichnet die ganze Revolution, die stattfinden mußte, um den Usurpator am eigenen Herde loszuwerden. Hinausgewiesen aus unseren „vier Wänden", die in der Karaibenhütte schon ebenso vorhanden sind, erscheint er aber draußen isoliert erst recht in seiner hervorragenden Bedeutung und erlebt, wie wir sogleich sehen werden, eine neue Entwicklungsgeschichte, in der er bald alles, was ihm abgestreift wurde, wieder an sich heranzieht, um nun dauernd und anerkannt die Konkurrenz mit dem Menschen und seinen Versammlungen aufrechtzuerhalten. Das führt uns mitten hinein in die Geschichte der Architektur.

Zunächst aber müssen wir noch bei ihm selber verweilen; denn der erste Umschwung vom labilen zum stabilen Träger ist der wichtigste von allen, und zieht den anderen umfassenderen nach sich: von Mobilität zur Monumentalität. Diese erste Verwandlung nur ergreift ihn selber und stellt sein Wesen geradezu auf den Kopf oder verändert von Grund aus seinen Charakter. Wenn wir die Spitze eines Stockes, der uns eben noch als Wegweiser oder als Schutzwaffe diente, sich also überallhin kehren mochte, nun — an einem Haltepunkt — nach unten richten und in den Sand stecken, so steht er für sich allein. Nur der Griff erinnert noch an die Zugehörigkeit, aus der wir ihn soeben entlassen. Seine Selbständigkeit wird voller Ernst, wenn der Stecken, den wir aufgepflanzt, dieses Zeichen der Handhabe nicht unverkennbar an sich trägt, wie statt des gebogenen Griffes ein runder Knauf schon beziehungslos erscheint, oder wenn wir statt des Wanderstabes gar eine Lanze in den Sand gesteckt, so daß ihre Spitze nach oben weist. So wird aus einer Bohnenstange wohl eine Flaggenstange, aus einem beliebigen Pfahl ein Mastbaum, je nach der Richtung

des verjüngten Stammes zum Grund und Boden. Sowie wir solche Beispiele nur nennen und anschaulich vorzustellen versuchen, so fühlen wir schon den Unterschied der beiden Enden unten oder oben deutlich heraus. Die ursprüngliche Spitze des Spazierstocks ist zum Fußpunkt geworden, der Knauf zum Kopfe. Die Lanze und der Mastbaum haben ihren Gipfelpunkt behalten, während der Pfahl, den wir mit dem schlankeren Ende des Baumstammes nach unten in den Boden einrammen, zunächst kopfüber zu stehen scheint, solange wir noch an sein Wachstum und seinen natürlichen Zustand erinnert werden. Die Spuren der Herkunft werden hier geflissentlicher als dort beseitigt. Herausgerissen aus seinem ursprünglichen Zusammenhang und in ein neues, augenfällig abweichendes Verhältnis zum allgemeinen Grunde gebracht, verkündet erst das umgeformte Naturgebilde den Willen des Menschen, der ihm ein anderes Amt aufgenötigt und ihn aufgerichtet hat an dieser Stelle. Ganz befriedigend und zweifellos wird die Wirkung erst, wenn an dem Mastbaum noch ein Wimpel weht, an der Lanze die schneidend scharfe Spitze schimmert, oder wenn der Pfahl am dicken Ende oben durch ein Kopfstück seine Selbständigkeit behauptet und ebendort einen Abschluß erhält, wo wir sonst eine andere Last erwarten und damit die Aufnahme eines weiteren Zusammenhangs, den wieder Menschenhand ihm aufgenötigt, hinzudenken. Dieser Dienst unterscheidet die vier Pfähle, wie den einen in der Mitte des Zeltes, als Träger des Schirmdaches von dem freistehenden Mal, das unabhängig aus dem Boden aufragt.

Alle solche Unterschiede und Ansprüche sind nur Symptome der Anerkennung des Aufrechten als Gegenstand außer uns. Die Richtung als unsersgleichen ist die Hauptsache, und je nach ihrem Verlauf nach oben oder nach unten bestimmt sich der Charakter dieses Körpers im Verhältnis der Vertikale zum Grunde unter unseren Füßen und zu dessen Gegenteil, der Luftregion zu unseren Häupten. Neutral wird der hölzerne Stamm, den wir benutzen, erst dann, wenn alle Spuren seines Wachstums beseitigt und beide Enden so weit gleich behauen sind, daß nicht mehr erkennbar bleibt, was ursprünglich unten oder oben war. Dann liegt aber der gefällte Baumriese auch gleichgültig da wie ein toter Körper und bezeugt den Gewaltakt, der ihm widerfahren, auch wenn wir ihn aufrichten und hinstellen wie jene andern. Die aufrechte Haltung macht ihn zum Mal geeignet, wie zum Träger; aber Freiheit von jedem weiteren Dienst und die Hervorhebung als

Dominante durch imponierende Größe oder andere Wahrzeichen entscheidet erst den Charakter des Mals. Nun mag es als Mittelpunkt selbst in einem eigenen System von lebendigen Beziehungen dem Menschen gegenübertreten und sich im Wechsel der Erscheinungen ringsum behaupten.

Das Mal ist fast immer bodenständig, aber noch nicht unverrückbar. Es kann vorübergehend diese oder jene Stelle als Mittelpunkt eines solchen Systems von lebendigen — sinnlich wahrnehmbaren oder geistig anknüpfbaren — Beziehungen kennzeichnen. Aber der punktuell fixierbare Wert, den des Menschen Wille so zur Anerkennung hinstellt, erhebt unter anderen, transitorischen Werten alsbald den Anspruch bleibender Bedeutung. Die beiden Extreme des absolut Mobilen und des im Boden haftenden Immobilen treten allmählich immer klarer auch in der Formensprache auseinander. Die Auseinandersetzung mit dem Erdboden unten und dem unbezeichneten Luftraum droben gibt diese sprechende Charakteristik, die schon den schlichten Träger des Schirmdachs, wie den Mastbaum oder die Flaggenstange, von den beweglichen Gestellen und Gestützen unterscheidet. Der Dreifuß mit seinen Querstäben, die im Dreiecksverband die Stützen zusammenhalten, mit der gespreizten Haltung der Beine gegeneinander, verwandelt diese letzteren in senkrechte Träger und streift jene ersteren, als innere Verstärkungsglieder des beweglichen Systemes, völlig ab, wenn es gilt, ein massives, in der Selbständigkeit der Teile gesichertes Stützwerk hinzustellen, wie es der marmorne Dreifuß oder der Altar vollends darzubieten pflegt. Dann bleibt auch von den Füßen selber nur ein Ansatz übrig, wie an dem leichten Kandelaber aus gegossenem Metall, an dem sie noch weit ausgreifen, um die geforderte Standfestigkeit zu erreichen. Das gleiche Gerät aus getriebenem Metall oder Marmor kann eine Dreifußbasis erhalten, bedarf aber außerdem einer mittleren Stütze. Diese letztere allein begegnet uns, wie als Schirmstock oder als Zeltstange, auch freistehend als Mal. Es ist die griechische Stele, die sich wieder desto standfester, im Boden haftender erweist, je weniger sie sich durch untere Gliederung, Fußgestell oder Basis vom Boden lostrennt und abhebt. Erhält sie einen besonderen Sockel, so ist dies ein Zeichen für die Vorstellung wenigstens, daß die Stele selbst davon abgenommen werden könnte, wie sie einmal darauf gestellt ward. Sie bleibt wenigstens für den Gedanken beweglich, wie das Weihgeschenk, das sie trägt, während der Sockel an sich gerade

die unverrückbare Unterlage darstellt und als Repräsentant der Erdoberfläche die Bedeutung des Mals als fest an diese ausgesonderte Stätte gebundenes Wahrzeichen verstärkt. Dagegen erscheint die Stele selbst mehr mit dem Boden verwachsen, wo das trennende Zwischenglied fehlt. Die Ausschweifung des hyperboloïden Schaftes nach unten enthält bei der dorischen Stele gleichsam latent die Basis, wie der untere Anlauf des Baumes über dem Wurzelgezweig im Boden die gleiche Form annimmt. Das dorische Kapitell, das oben auf dem dünnen Ende des Schaftes aufsitzt und breit ausladend einen geweihten Gegenstand darbringt, ist das Wahrzeichen des Trägerdienstes, der dem schlank aufstrebenden Mal noch zugemutet wird. Es muß als Widerspruch zu diesem eigenen Wesen abgestreift werden, sowie es gilt, die Beziehung nach oben frei und unabhängig weiterzuführen. So endigt die aufgerichtete Lanze, wie der Mastbaum, so auch der Obelisk und die Pyramide in der Spitze.

So verstehen sich die Abstufungen des Ausdrucks zwischen Mobilität und Monumentalität je nach der Art und der Entwicklung der im Mal oder Träger enthaltenen Formmotive. Je nach dem Vorhandensein oder Fehlen der Glieder am Fuß- und am Kopfende bestimmen sich notwendig auch die Verhältnisse des Schaftes. Die unten auswärtsgeschweifte Stele darf höhere Verhältnisse haben als ein zylindrischer Schaft mit seiner senkrechten Grenzlinie; dieser Zylinder wird in sich kräftiger sein müssen, wenn er unmittelbar aufstößt, als wenn er durch eine vermittelnde Basis, wenn auch nur scheinbar fürs Auge, einen Zuwachs an Stabilität erhält. Schon die Rundheit des Schaftes, d. h. die Kreisform seines horizontalen Durchschnittes, ist wieder ein charakteristisches Kennzeichen der Selbständigkeit des isolierten Gebildes. Die volle Kreisform oder die polygone, die sich jener am meisten annähert, verhält sich ringsum gleich ablehnend nach allen Seiten und bietet nirgends eine Fläche für den Reflex der Beziehungen, die von außen an den aufrechten Körper herankommen könnten. Dagegen überläßt der Obelisk seine vier Seiten wohl gar der Bilderschrift, d. h. einem Niederschlag solcher Beziehungen, der seine Bedeutung nach allen vier Winden verkündet. Die Pyramide nimmt durch ihre gewaltigen Dreieckflächen den Zusammenhang mit dem ganzen weiten Reiche, nach allen vier Himmelsrichtungen, sogar in ihren Aufstieg hinein; aber sie vereinigt in den schräg zusammenfliehenden Ebenen, wie in den scharf hervortretenden Kanten dazwischen

auch in unerbittlicher Folgerichtigkeit die umfassende Weite mit der einheitlichen Spitze, in der punktuell, wie in jenem „steinernen Sonnenstrahl", die Vertikalachse des Ganzen gipfelt, als unverkennbare Dominante des monumentalsten Males.

So entwickelt sich der isolierte Punkt zum festen Körper, entwickelt sich das fixierte Mal zum dauerhaften und unverrückbaren Monument. Wollten wir den Begriff der Monumentalität nach diesen letzten Beispielen fast ewiger Beharrung bestimmen, so wäre wohl kein Zweifel, daß sein wichtigstes Merkmal in dem widerstandsfähigen, allen Wechsel der Zeiten siegreich überdauernden Material zu suchen sei. Ja das letzte dieser Beispiele, die Pyramide, die als Inbegriff des Monumentalen an sich erscheint, würde sogar dazu berechtigen, die Anhäufung einer kompakten Masse solchen Materials als entscheidend anzusehen und damit die Steigerung des Maßstabes ins Übermenschliche, die Zusammenwälzung und Aufrichtung kolossaler Körpermassen als den Urbegriff hinzustellen. Damit würden wir jedoch unleugbar den logischen Fehler begehen, der so häufig durch Verwechslung der Mittel mit dem Zweck entsteht. Dauerhaftigkeit des Materials und Größe des Maßstabes sind und bleiben nur Mittel zur Herstellung monumentaler Werke, oder sie werden willkommene Darstellungsmittel, um auf die Sinne und damit die Gemüter der Menschen den Eindruck der Monumentalität hervorzubringen. Es fragt sich dann nur, ob dies unmittelbar, oder erst mittelbar in Verbindung mit anderen Faktoren erreicht werden könne. Der eigentliche Zweck des Monumentes liegt aber in seinem lateinischen Namen ausgesprochen, den wir Denkmal übersetzen. Nur um ein Mal zum Angedenken einer Person, sei es einer wirklichen, sei es einer erdachten, oder einer Sache, einer Tat, eines Ereignisses, oder endlich einer Beziehung zwischen zwei solchen Faktoren, einer Idee, kurz nur um die Versinnlichung eines solchen Inhalts für möglichste Dauer kann es sich handeln, wenn wir auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes und die ursprüngliche Bestimmung der Sache selbst zurückgehen.

Der letzte Zweck eines Monumentes ist immer die Verewigung eines Wertes und insofern identisch mit dem Zweck jedes Kunstwerks überhaupt. Aber es gibt Werte, die nicht an den transitorischen Verlauf gebunden erscheinen, sondern vielmehr als bleibender Bestand der Veränderlichkeit alles Lebens zugrunde liegen. Es sind die konstitutiven Faktoren des Daseins, ja die Existenz selber, um die es sich handelt, — also Werte, die den Wechsel

der Zeiten überragen und deshalb nach dem Verlangen des Menschen ihn auch überdauern sollten. Diese sind es, denen die Künste räumlicher Anschauung vor allen ihre Kräfte weihen. Das äußerste menschenmögliche Maß der Beharrung zu erreichen, ist das Ziel, und der äußerste menschenmögliche Ausschluß aller Bewegung das Verfahren, mit dem es erstrebt wird. Erstarrung ist der Preis, um den die Beharrung erkauft wird, und die Kristallisation des Daseins auf Kosten der Organisation alles Lebendigen ist der Prozeß, der sich mit der Absicht auf Monumentalität verbindet.

Die Verewigung eines solchen Wertes bringt sogleich das erste Mittel dazu von selber mit sich: die Verkörperung in dauerhaftem möglichst unvergänglichen Material; „denn alles Fleisch ist wie Gras". Und in Anbetracht der Größe des Wertes stellt, solange noch keine höheren Darstellungsmittel gefunden und allgemeingültig geworden sind, sich immer die Quantität der aufgewendeten Masse als zweites Mittel ein. Bald ergibt jedoch die Erfahrung des unmittelbaren Eindrucks, daß nicht sowohl der Umfang der Masse als vielmehr die Höhe des aufgerichteten Körpers das Entscheidende ist, wenn es gilt, nicht nur dem Wissenden das Bewußtsein zu stärken und dem Eingeweihten das Gefühl des Wertes zu beleben, sondern auch dem Uneingeweihten den Sinn zu öffnen und dem Unwissenden eindringlich den Wert zu verkünden. Nur der aufgerichtete Körper über Menschenmaß imponiert dem fremden Ankömmling wie dem frommen Pilger. Starre, undurchdringliche Körpergröße und unvergängliche Existenz in sinnlich wahrnehmbarer Stofflichkeit miteinander zu verbinden ist für Menschenkunst nicht anders möglich als durch diese Mittel. Deshalb kommen wir beim Begriff der Monumentalität so leicht dazu, die Auffassung der Mittel, die dazu führen, vorwalten zu lassen vor dem Zweck, der sie bestimmt. Wir gebrauchen das Wort „monumental" wohl demgemäß für großartig und gewaltig überhaupt, mit einer Bevorzugung des über Menschenmaß oder doch über Durchschnittsmaß Hinausgehenden, wenn auch nicht ausschließlich für das Kolossale und Ungeheure.

Die Tatsache, daß unter diesen Mitteln die Überhöhung des Maßstabes uns gegenüber sich als das wirksamste herausstellt, weil es immer den ersten Eindruck entscheidet und wieder den letzten hinterläßt, gleichgut, welche Dauer des Bestandes und welche Stofflichkeit des Körpers hinzukomme, belehrt uns ferner, daß das Hauptmittel, dem Werte zur Anerkennung zu verhelfen, in der

Übertragung des eigenen allerprimitivsten Wertes der Körperlichkeit und zwar der Körperhöhe besteht. Diese Gleichheit des gemeinsamen Grundstocks sichert ihm das Verständnis und erklärt die Unmittelbarkeit seiner Wirkung auf das Gefühl. Die Steigerung der Größe dann, im Gegensatz zu uns, und die unverrückbare Beharrung der Körpermasse, im Widerspruch zu unserer beweglichen Natur, heben das Denkmal vollends heraus aus dem gewohnten Zusammenhang gleichorganisierter Wesen, aus dem alltäglichen Leben und Treiben mit unsersgleichen.

Der ursprüngliche Wert sowohl wie die ursprünglichen Mittel zu seiner Darstellung sind nichts anderes als Körper, — Körpergröße, Körperumfang, vor allem aber Körperhöhe. Das lehren alle Zeichen und Wunder ältester Kunst, die wir als Denkmäler ansprechen dürfen. Sowie wir aber den Beispielen selbst näher treten, ergeben sich auch Unterschiede und Modifikationen in ihrer Reihe, die uns genauer über Sinn und Wesen des Kunstwollens unterrichten. Die Pyramide schon unterscheidet sich vom Obelisken; denn sie ist nicht allein kompakte Körpermasse, sondern beherbergt einen oder mehrere Hohlräume, gehört also schon deshalb notwendig zur Architektur. Mag die Grabkammer für die Mumie des Königs auch noch so klein, das Wohngemach für den abgeschiedenen Geist noch so bescheiden sein im Vergleich zu dem Umfang und der Masse des Ganzen: die Bedeutung der Person steigert auch den Wert des Raumgebildes, das sie umschließt. Der Obelisk dagegen ist ein massiver Körper, ohne Innenraum darin, mag er als Wahrzeichen auch hinreichende Kraft besitzen, einen weiten Platz um sich her wie ein Raumgebilde zu zentralisieren, indem er, wie die Achse des Kristalls, ihm Halt gewährt und Richtung gibt nach allen Seiten über dem Grunde, aus dem er aufragt und frei nach oben weist in die luftige Weite. Er stellt sozusagen den Auszug aus der aufrechten Menschengestalt dar, mit Abstreifung aller organischen Gliederung und Rundung der Formen, gibt deren wesentlichen Inhalt, unter das Gesetz kristallinischer Regelmäßigkeit gebracht. Wir sagen uns wohl, die kleine Pyramide, zu der er sich zuspitzt, sei sein Kopf, — der Sockel, auf dem er sich erhebt, sein Fuß; aber wie fremd erscheinen diese Teile sonst den Vergleichsstücken am Menschen gegenüber, und wie gänzlich andersgeartet vollends der Leib selbst, dessen vier gleiche, sich leise, doch stetig nach oben verjüngende Seiten wohl gar noch mit Bilderschrift überzogen sind! Die abstrakte stereo-

metrische Form, die allen körperlichen Bezug zur Umgebung ausschließt, ist gerade die monumentale, die damit jeder Veränderung durch solchen Zusammenhang enthoben bleibt. Welches auch der Inhalt der Aufschrift und damit das Wesen des hier versinnlichten Wertes sein mag, — was unmittelbar zu dem Betrachter spricht, ist doch nur der Körper, der aufgerichtete, hohe, der fremd und geschlossen dasteht. Er weist nach oben über uns selber hinaus, aber er ist auch nach dorthin scharf und klar in seiner Körperlichkeit begrenzt. Es ist schon Willkür, zu behaupten, daß er notwendig aufs Unendliche verweise. Nur die Richtung der Spitze bleibt gegeben und tritt hervor. Eben sie hebt den abstrakten Kern der Form, die Zentralachse des Kristalls, als ausgesprochene Vertikale heraus aus dem übrigen Körper, der diesen Inhalt nur versinnlicht, bekleidet, und in solcher Stofflichkeit dessen Existenz sicherstellt.

Was ist nun diese aufrechte Vertikalachse, an dessen Richtung nach oben sich das Gesetz der Proportionalität vollzieht, was ist sie für den Menschen, der sie gewahrt? Wir erkannten sie in jedem Mal, dem beweglichen, bei Gelegenheit vorübergehend dort hingestellten ebenso, wie bei dem unverrückbaren hier, und begrüßten sie als wesentlichen Inhalt der aufgepflanzten Lanze, der Flaggenstange mit dem wehenden Wimpel, ja des Mastbaums auf dem schwankenden Schiff. Noch die Sage weiß zu erzählen, daß der habsburgische Landvogt in den Tagen Wilhelm Tells eine Stange errichten, seinen Hut darauf stülpen hieß und von den freien Schweizern verlangte, davor Reverenz zu machen. Damit ist auch gesagt, was die Vertikalachse selbst, ohne die persönliche Beziehung durch den Hut, bedeutet: sie ist eine Auktorität für sich, die Dominante eines eigenen Wirkungskreises, der Grundstock eines von ihr abhängigen Systems, auch wo wir die Bestandteile dieses Systemes von Beziehungen nicht mit versinnlicht finden. Das heißt, sie ist ein Symbol, dessen Bedeutung und Tragweite sehr verschieden sein kann.

S y m b o l aber nennen wir, in genauer Übereinstimmung mit dem griechischen Wortsinn, ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das erst durch Hinzufügung eines anderen ihm fehlenden Bruchteiles vom Empfänger ergänzt werden muß, um die Vollständigkeit und damit die Vollgültigkeit des Ganzen zu erlangen. Das Symbol in der bildenden Kunst ist eine Form, die den Wert nicht selber völlig ausgestaltet, sondern nur einen Bruchteil desselben darbietet, so daß der fehlende Rest durch die Vorstellung des Betrachters

hinzugeliefert werden muß. So ist die aufrechte Vertikale in stereometrisch abstrakter Verkörperung nur das Symbol für die Einheit des Individuums, wie der Punkt im Kreise den Ichpunkt in der ganzen Sphäre unseres Bewußtseins bedeuten kann. Viel konkreter als diese Abstraktion des denkgewohnten Geistes gibt der aufgepflanzte Speer des Häuptlings die Gegenwart des Abwesenden, d. h. die Fortdauer seines Willens im beanspruchten Machtbezirk wieder, verkündet die Stange mit dem Hut die Auktorität der wohlbekannten Person und ergänzt sich durch die Phantasie der Bürger zur gebieterischen Persönlichkeit des Landvogts. So ruft der Obelisk, ein starres kristallinisch regelmäßiges Gebilde von Stein, das Angedenken eines lebendigen Wesens wach bei allen, die das Zeichen verstehen. Sei diese so verewigte Lebenskraft nun ein Gott oder ein Held, eine Tat oder ein Gedanke: vorgestellt wird sie nach Analogie des eigenen aufrechten Willens und versinnlicht nach Analogie der eigenen hochragenden Gestalt des Menschen, mag der Wanderer, der seinen Umkreis betritt, sich auch demütig vor dem Wahrzeichen verneigen, sich niederwerfen auf die Knie und mit der Stirn den Boden berühren, als ginge die Sonne vor ihm auf.

Das ist die eigentliche und ursprüngliche Bedeutung des „Monumentum aere perennius", d. h. jeder unvergänglich gewollten Verkörperung einer aufrechten Vertikalachse als Symbol eines anderen Wesens außer uns,[1]) eines so konkret in undurchdringlicher Stofflichkeit hingestellten Individuums zunächst völlig persönlicher Art. Es ist eine Abirrung von diesem allgemein gültigen, menschlich unmittelbar gefühlten Inhalt, wenn man die monumentale Bedeutung in der sakralen Funktion sucht und mit dem Begriff der Monumentalität ohne weiteres einen religiösen Sinn verbindet. Wenn „in der antiken Welt jeder sakralen Funktion eine monumentale Bedeutung zukam", so darf dies Verhältnis doch nicht umgekehrt werden, um die Monumentalität eines Baues, einer Statue im allgemeinen zu erklären, selbst nicht im Hinblick auf die Tatsache, daß „das ganze antike Leben vom sakralen Wesen durchdrungen war, so daß es sakraler Funktionen überall die Fülle gab".[2]) — Dagegen ist die Beziehung des monumentalen „Kunstwollens"

1) Vgl. Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung S. 24 und 30, Anmerkung 9.

2) Al. Riegl, Zur Entstehung der altchristlichen Basilika. Jahrb. d. K. K. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale. Bd. I 1903, S. 204 f.

zur Entstehung religiöser Vorstellungen außerordentlich lehrreich. Das monumentale Schaffen gewährt in seinen Anfängen auch einen tiefen Einblick in die Eigenart und die Ausbildung menschlicher Begriffe von übermenschlichen Wesen, sei es der Gottheit, sei es der Natur, oder vielmehr beides zusammengenommen. Der antik heidnischen Auffassung, vor allem in der Griechenwelt, entspricht ausschließlich die eine Auslegung jenes Symbols, nämlich als Repräsentant der Persönlichkeit. Und die Verewigung dieses Wertes der Persönlichkeit ist der alleinige Zweck aller eigentlichen Monumente. Alle andere Bedeutung ist nur Übertragung von diesem Grundbegriff aus, z. B. auf eine denkwürdige Tat oder eine siegreiche Idee. Wo unser Denken und Fühlen damit in Widerspruch gerät, beweist dieser nur unsere weite Entfremdung von der antiken Sinnesart, vor allem des abstraktionssüchtigen Geistes von der konkreten, am eigenen Körpergefühl festhaltenden Sinnlichkeit des Hellenen, oder gar des tastbare Werte allein noch würdigenden Altorientalen.

Die aufrechte Vertikalachse des Denkmals bezeichnet denn auch die Stelle, wo die Wege der beiden „monumentalsten Künste" — Architektur und Plastik — auseinandergehen, solange sie auch auf ihrem eigenen Sonderpfade das Gemeinsame bewahren und in mannigfaltiger Ausgestaltung doch den Kern unverändert festhalten. Der Obelisk ist nur ein tektonisches, noch kein plastisches Gebilde im eigentlichen Sinne, ein Werk der Körperbildnerin freilich, aber als starrer kristallinischer Körper kein Abbild eines organischen Geschöpfes, und als solcher höchstens Symbol eines verwandten Körperwertes. In seiner stereometrischen Abstraktheit zeigt es das konstitutive Wesen gleichsam herausgeschält, um das körperliche Dasein als gemeinsames Erbteil, eben als unvergänglichen Wert zu verewigen. Sowie die regelmäßige kristallinische Form des Steines die Gliederung organischer Gestalt hinzunimmt, nähert sie sich auch dem vergänglichen Charakter des Lebewesens. Jeder Zuwachs an Naturwahrheit im Vergleich mit dem menschlichen Urbild wird auch Einbuße an Monumentalität des Standbildes, und sei es noch so hart von Stein, wie Granitfiguren der ägyptischen Skulptur, oder noch so kolossal von Maßstab, wie die Königsgestalten von Karnak oder der Sphinx von Giseh.

Ein anderer Weg führt vom Obelisken zur Pyramide, vom massiven Denkmal, durch die Aufnahme eines Hohlraumes in seinem Innern, zum Monumentalbau der Architektur, die wir als Raum-

gestalterin von ihrer Schwesterkunst, der Körperbildnerin, unterscheiden. Bevor wir jedoch diesem entscheidenden Schritte nachgehen, muß die monumentale Tektonik als Körperbildnerin mit ihrem steinharten Material und ihren stereometrischen Formen noch allein zu Worte kommen. Die nämlichen Beispiele, die soeben genannt worden sind, lehren uns noch mehr nach dieser Seite. Das Kunstwollen, das auf Verewigung der Werte gerichtet ist, kann nicht umhin, sich zunächst den felsenfesten Bergen zuzuwenden, die aus der Erde ragen, und besonders im Gegensatz zu dem ebenen Lande, dem breiten Flußtal mit seinem verschwemmten Stromgebiet, oder gar zu der einförmigen Sandwüste, gerade das in größtem Maßstabe vor Augen stellen, was die Phantasie des Menschen sich wünschen mag, nachdem sie einmal den Eindruck solcher beharrender Riesenformen, gegenüber dem wandelbaren Geschicke und dem mannigfaltigen Wechsel der Kulturschicht zu ihren Füßen, in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Nicht sowohl die Nachahmung eines isolierten Bergkegels in jedem Tumulus oder in der regelmäßigen Form einer Pyramide gilt es anzunehmen, obschon der Vergleich sich aufdrängt und durch den Anblick von Pyramidenreihen, wie die des Cheops, Chephren und Mykerinos bei Giseh, die gleich einer Bergkette zusammenwirken, noch verstärkt wird. Sie stellen immer schon das selbstgeschaffene Menschenwerk klar und abgesondert dem Naturwerk gegenüber. Viel bedeutsamer für die Entstehungsgeschichte monumentaler Tektonik ist die Bearbeitung der natürlichen Berge selbst, deren schräg abfallende Felswände mit dem erwünschten Material zugleich das erste Hindernis darbieten und durch den Widerstand, den sie leisten, für das Ringen der Menschenhand mit den kolossalen Massen vorgefundenen Steines zum ersten Schauplatz werden, auf dem sich die Auseinandersetzung beider Faktoren vollziehen muß.

Hier ist die Ebene, die man im Kunstwollen der Altägypter gesucht hat, von Natur gegeben. Das heißt, sie ist zunächst nicht gewollt, sondern vorgefunden; sie ist das vorhandene Substrat, an dem sich das Kunstwollen nur auszulassen und, soweit es seiner selbst bewußt geworden, zu bewähren vermag. Mit der Annahme eines eigensinnigen Widerspruchs werden wir um so zurückhaltender sein müssen, je auffallender die Ähnlichkeit der selbst errichteten Umfassungsmauern freistehender Bauten mit den schrägen Böschungen solcher Bergwände bestehen bleibt. Ob man vorzieht,

von freiwilliger Nachahmung des Naturvorbildes aus eigenem Antrieb zu reden, oder vielmehr von unbewußter Wiederholung, die sich notwendig und von selber einstellt, weil der Schatz von Formvorstellungen aus der natürlichen Umgebung gewonnen wird, und weil zunächst vielleicht gar kein Anlaß vorlag, über die gewohnte Anschauung hinaus zur Herstellung streng senkrechter Vertikalebenen vorzuschreiten, — die Entscheidung in dieser Alternative verschlägt nicht viel; denn das Ergebnis kommt schließlich auf dasselbe heraus: die schrägansteigende Ebene des abschließenden Gebirges bedeutet auch für den Altägypter zunächst die Grenze seines Kunstwollens, erst später vielleicht einen integrierenden Bestandteil seines bewußten Schaffens selber auch im flachen Lande drunten.

Als Tummelplatz der monumentalen Absicht und der formenden Menschenhand übt die Vertikalebene aber schon einen bestimmenden Einfluß auf beide Faktoren, d. h. auf das natürliche Gestaltungswerkzeug und seine ergänzenden Bearbeitungswerkzeuge, wie andererseits auf die Anschauungsweise und Vorstellungsgewohnheit des schöpferischen Geistes selbst. Kein Wunder, wenn sich eine weitgehende Anpassung vollzieht und eine nur uns erstaunliche Übereinstimmung aus solchem Verkehr erwächst. Immer jedoch bleibt die schrägansteigende Ebene des Berges wie der Pyramide nur die eine ins Auge fallende oder in Angriff genommene Seite eines Körpers. Und das Ganze, das gewollt wird, kann ebensowohl ein Körper wie ein Raum sein, d. h. eine Kolossalfigur, wie jene sitzenden Könige, oder ein Höhlengang, wie ihre Gräber, oder endlich die Pyramide hier, der Obelisk dort, mit oder ohne Hohlraum hingestellte Körper auf dem allgemeinen Grunde.

Fassen wir an dieser Stelle nur noch den tektonischen Einzelkörper ins Auge, der dem Felsen abgerungen wird. Mag er am Fuße des Berges stehen bleiben oder hinabgerollt und wieder aufgerichtet werden in der Ebene drunten: er ragt isoliert auf, wie die ägyptische Säule von mächtigem Umfang. Sie gibt am besten Auskunft über das Wesen monumentaler Gestaltung an sich. Auch sie ist als aufrechter Körper zugleich Inhaber einer Vertikalachse wie der Mensch. Der zylindrische Stamm, ringsum abweisend, überall bis auf die eine Höhendimension in abweichende Rundung übergleitend und in sich zurückkehrend, gibt den vollendeten Ausdruck unabhängiger, in sich abgeschlossener Haltung, erst recht dem Menschen ähnlich, wenn oben ein eigenes Kopfstück abgesondert

wird. Aber nur das Konstitutive, das Beharrende, selbständig auf sich selber Beruhende ist herausgeschält, alles Accessorische, Bewegungsfähige abgestreift. Selbst eine Basis alteriert schon den Charakter des in der Erde fußenden Schaftes, der wie ein Baumriese unmittelbar aus dem Boden steigt. Und zu diesen negativen Indizien kommt als positive das starre, keinem Druck des Fingers nachgebende Material und dessen gewaltiger Umfang, vor allem aber die weit über Menschenmaß hinausgehende Höhe. Was das heißt, wird erst recht fühlbar, wenn wir uns wirklich einmal in solche wuchtige Säule hineinversetzen und uns von innen her mit ihr vergleichen. Dann begreifen wir, daß das Grundmaß alles menschlichen Schaffens auch bei monumentaler Größe im Menschen selber gegeben ist, und daß jedes Hinauswachsen der tektonischen Form über dieses Maß eben den Gradmesser der Vergrößerung gibt, zum Ausdruck übermenschlichen Wesens. Gerade der stärkste Gegensatz gegen die Alltagsgewohnheit des Menschengeschlechts scheint zu Anfang allein das Entsprechende zur Bezeichnung des Unwandelbaren und Ewigen. Die Steigerung aller Dimensionen ins Ungeheuere bedeutet gerade die Aufhebung des kleinen Menschenmaßes, und mäßigt sich erst bei edlerer Bildung, wo auch der Gedanke an das Göttliche und der Verkehr mit ihm nicht mehr zu den Ausnahmezuständen gehört, die dem Barbaren gewaltsam aufgenötigt werden, wie die Herrschaft des Machthabers oder die Auktorität der Priesterkaste. Vor allen Körperdimensionen ist es aber die Höhe, die wesentlich bleibt, auch wo die Götter sich den Menschen nähern; denn für den Menschen, der dazwischen wandelt, sind auch diese Formen bestimmt: ihm sollen sie das Göttliche versinnlichen und dessen Überlegenheit zu Gemüte führen. Er muß das tektonische Gebilde körperlich fühlen neben dem eigenen Leibe, wenn er durch ihre Reihe hindurchgeht, die aufrechte Höhenachse sich gegenüber, wenn er davorsteht, und dieses Gefühl wird durch imponierende Steigerung der Vertikalen nicht nur erst recht, sondern schon allein hervorgerufen und ausschließlich erreicht. Solange die tastbaren Körperwerte bevorzugte Gültigkeit behaupten, bleiben auch die anderen Eigenschaften unerläßlich, die zur Körperbewegung in der Nähe gehören. Mit erdrückender Wucht tritt die Säule des Altägypters neben den menschlichen Besucher des Heiligtums. Wie Elephantenbeine stampfen die Säulen indischer Grottentempel den Boden, aber auch kurz und gedrungen wie diese, mit der lastenden Decke darüber, wenn wir

sie mit den Säulenreihen ägyptischer Tempel und deren Verhältnis zu ihrem Gebälk oder zur unmittelbar aufruhenden Horizontalebene des Daches vergleichen. Nicht allein im Fußboden unten liegt der feste, für alle gemeinsame Zusammenhang, sondern auch oben in seinem Gegenbild, der flachen Decke oder im Gebälk schon, das die Säulen tragen. Dies Joch auf ihren Schultern oder die Last auf ihrem Kopf unterscheidet die Säule als Trägerin von dem freistehenden Mal. Ihre Selbständigkeit ist im Dienst eines gemeinsamen Zweckes wieder eingeordnet in ein umfassendes Ganzes. Ein Koloß reiht sich an den anderen, aber nicht unmittelbar, sondern nach einem gleichgroßen Intervall, der wiederum als Raumleere zwischen den Körpern auf diesen Maßstab zurückweist. Der kleine Mensch mag zu zweit, zu dritt und noch mehr vervielfacht hindurchschlüpfen; der Gott, der hier wohnt, braucht solche Weite, solche Höhe, um hindurchzuschreiten. Jenseits der ersten Säulenreihe mag aber wieder eine zweite sich vorschieben und den vorwärtsdringenden Blick gar zeitweilig abfangen, um abermals die Körperwirkung aus der Nähe zu erzielen, auf die es ankommt. So ist der ganze Innenraum eines ägyptischen Tempels vielleicht nur ein mit Einzelkörpern in gleichem Abstand gefüllter Gestaltungsraum, als dröhnten überall die Schritte des Übergewaltigen, dessen Gegenwart das kleine Menschenkind befängt und es niederzwingt, den Boden zu küssen. Und dennoch sind wir unleugbar bei der Raumbildung angelangt, die uns die Tempelhöfe unter freiem Himmel erst recht verkünden, d. h. wir haben die Schwelle der Architektur bereits überschritten.

XIII.

WOHNBAU — SAKRALBAU — MONUMENT

Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung, haben wir immer bekannt, wo es darauf ankam, ihren Grundbegriff festzustellen. Solange sie unmittelbar dem dunklen Drange des schöpferischen Triebes folgt, bewegt sie sich im Sinne des Raumwillens; sie vollzieht sich in der Richtung unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtshantierens und Vorwärtssehens, also in der dritten Dimension, der Tiefe. Die Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bildet ihre natürlichste Aufgabe und das Hinausschieben der Grenze vom Anfang bis ans Ende bleibt die Hauptsache für die Gewinnung des Spielraums, der die eigene Person umschließen soll, während die seitlichen Verbindungen dazwischen links und rechts sich im Entlanggehen wie von selber ergeben. So entsteht, ob in dürftigen Zeichen der Phantasie, ob in vollständiger Durchführung für die Wirklichkeit das Raumgebilde.[1]) Die ersten Versuche zur Abgrenzung eines näheren Bezirkes gehen kaum über die Anordnungen des Kindes hinaus. Die Spuren der Fußsohlen im Sande, die schmale Furche mit dem Stecken gezogen, eine Reihe von hellen Feldsteinen auf dem dunklen Erdboden oder von kleinen Holzpflöcken auf dem grünen Rasen genügen schon zur fortlaufenden Bezeichnung der Grenzen ringsum. Es ist freilich, wenn wir den Vorgang genetisch betrachten, nur ein mimischer Niederschlag auf der Grundebene, und das Ganze, das zustande kommt, als sinnfälliges Ergebnis, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Rahmen, der drunten am Boden liegend den Menschen als Hauptstück der Füllung einschließt. Aber solange die Einhegung ringsum vom selben Standpunkt darinnen übersehbar bleibt, wird auch die Beziehung zum Haupte des aufrechtstehenden Menschen nicht aufgehoben. Liegen die Grenzen auch weiter hinaus, als seine Tastregion unmittelbar reicht; hat sich der Urheber auch von der Be-

1) Vgl. Beiträge II, S. 5 f. Wesen der archit. Schöpfung S. 12.

rührung der einzelnen Zeichen, die er als Träger seines Willens aufgereiht, zurückgezogen, so verbindet sie doch sein Blick, soweit er vorwärts schaut, und das Erinnerungsbild der anderen Hälfte, die rückwärts liegt, ergänzt die sinnliche Wahrnehmung der vorderen zur Vorstellung des Ganzen. Und dieses Ganze ist nicht mehr der objektiv am Boden ausgebreitete Rahmen allein, sondern enthält das lebendige Subjekt mit; es ist eine räumliche Vorstellung, für die jene sinnlich wahrnehmbaren Zeichen genügen, um ihr Anerkennung als Projektion in die Außenwelt zu verschaffen. Die räumliche Vorstellung, die hier entsteht, gipfelt im Haupte des Inhabers. Sie ist subjektiv wie eine Pyramide über jener Grundebene, wenn wir die Grenzen geradlinig und rechtwinklig gezogen, ein Kegel, wenn wir sie kreisrund oder elliptisch angelegt haben. Nehmen wir aber die Tatsache hinzu, daß unser gewohnter Sehraum sich immer der Form einer inneren Kugelfläche nähert, so dürfen die Verbindungslinien zwischen unserem Sehorgan oder unserem Scheitel und den Grenzpunkten drunten am Boden nicht geradlinig gedacht werden, sondern als Kurven. Es entsteht also über dem Rahmen und seinem Insassen notwendig ein sphärisch gewölbter Raum, den die Grundebene horizontal abschneidet. Jeder Augur weiß das, wenn er sich anschickt, mit dem Lituus den Beobachtungsraum abzugrenzen, in dem der Vogelflug entscheiden soll. Schneidet er mit dem langen Stabe Vertikalebenen in die Luft ein, so reichen sie über die Linien am Boden weit hinaus zur Himmelshöhe; es sind Scheidewände, wenn auch nur für seine Raumvorstellung allein. Führen wir sie wirklich auf, sei es auch nur als leichte Vorhänge, wie die Leinwand, die solcher Raumscheide den Namen gegeben hat, so geht die Verwirklichung des Raumgebildes schon zu direktem Widerspruch mit der natürlichen Bildung unserer sphärischen Raumvorstellung über: das Raumgebilde zeigt eine regelmäßige stereometrische Figur mit senkrecht aufsteigenden Seiten, die unter sich wieder rechtwinklig aneinanderstoßen. Auf kreisrundem Grundriß fließen sie ineinander zur einheitlichen Zylinderwand, auf einer Ellipse bildet sich erst recht eine Vermittlung mit dem halbkugeligen Sehraum; aber dessen untere Sphäre wird doch immer ringsum durch die lotrechte Wandung abgeschnitten.

So erst entsteht, einem tektonischen, auf die Grundebene gelegten Rahmen entsprechend, das regelmäßige Raumgebilde, dessen Wirklichkeit wir eben gerade kraft dieses Unterschiedes von

unserer menschlichen Raumvorstellung anerkennen und als objektiv bestehend jederzeit hinnehmen. Das Notwendigste daran bezeichnen wir treffend mit dem Namen „unsere vier Wände". Die Begrenzung des Raumausschnitts nach vorn und nach hinten, nach links und rechts ist für uns die Hauptsache. Erst wenn wir hinter die Erscheinung zurückgehen und ihren festen Bestand hervorheben wollen, sprechen wir von unseren vier Pfählen. Auch hier aber kommt es nicht sowohl auf ihre konstruktive Unentbehrlichkeit als Träger der zwischen ihnen ausgespannten Wände an, als vielmehr auf die sinnliche Unentbehrlichkeit der sichtbaren und tastbaren Zeugen, die wir als Träger unseres Willens hingesetzt und als Grenzmäler des für uns ausgesonderten und allen anderen gegenüber beanspruchten Raumvolumens aufgepflanzt haben. Der Grund und Boden unter unseren Füßen, in dem sie stecken, versteht sich von selbst, nämlich als Voraussetzung unseres menschlichen Körpergefühls und unserer Orientierung auf dem allgemeinen Schauplatz dieser Erde, damit aber auch unseres natürlichen, wenn auch erst werdenden Raumgefühls, wie es in aufrechtstehenden und -gehenden Lebewesen sich ausbilden muß. Die vier Wände sind die notwendigen Grenzen zwischen unserem besonderen Raum und dem allgemeinen da draußen; sie erst machen den eingehegten Fleck Erde zu unserem Eigentum, in dem wir uns aus der Zerstreuung sammeln, wohl gar unter Verzicht auf die weite Welt bescheiden. Dagegen vermag der Inhaber solcher vier Wände sehr lange noch den sinnlich wahrnehmbaren Abschluß der Decke zu entbehren, ohne den horizontalen Wandverschluß über seinem Haupte zu vermissen. Wird Sonnenschein oder Regen ihm lästig, so spannt er sein Schirmdach zwischen den Wänden aus, wird es aber gern wieder lüften, sobald die äußere Veranlassung zu solcher vorübergehenden Schutzmaßregel aufhört, es sei denn der Himmel dauernd so ungünstig, daß die ganze Absperrung von der Außenwelt zu bleibendem Bestande gefestigt werden muß, um die Zwecke des häuslichen Lebens zu sichern. Das Raumgebilde kann als solches auch unter freiem Himmel schon bestehen; über diese Tatsache darf das praktische Bedürfnis, das ebenso früh den Schirm erheischt, nicht täuschen, zumal nicht bei einer ästhetischen Betrachtung des Kunstwollens, die auch dem ganzen Hause nicht gerecht zu werden vermag, wenn sie es nur als Gebrauchsgegenstand beurteilt.[1])

1) Beiträge II S. 6. Das Wesen d. archit. Schöpfung S. 16.

„Ist nicht seit dem frühesten Kulturerwachen der Menschheit", schreibt auch Alois Riegl, „die Absicht aller und jeder Baukunst, die über die Schaffung eines bloßen Males hinausging,[1] auf Raumbildung gerichtet gewesen? — Die Architektur ist doch eine gebrauchszweckliche Kunst, und ihr Gebrauchszweck lautete in der Tat allezeit auf Bildung begrenzter Räume, innerhalb deren dem Menschen die Möglichkeit freier Bewegung offen stehen sollte. Wie aber schon diese Definition lehrt, zerfällt die Aufgabe der Baukunst in zwei Teile, die einander notwendigermaßen ergänzen und bedingen, aber gerade darum in einem bestimmten Gegensatze zueinander stehen: die Schaffung des (geschlossenen) Raumes als solchen und die Schaffung der Raumgrenzen. Damit war dem menschlichen Kunstwollen seit Anbeginn die Möglichkeit geöffnet, den einen Teil der Aufgabe einseitig auf Kosten der anderen zu betreiben. Man konnte die Raumgrenzen derart überwuchern lassen, daß das Bauwerk in ein plastisches Bildwerk überging; man konnte andererseits die Raumgrenzen in solche Ferne hinausschieben, daß im Beschauer dadurch der Gedanke an die Unendlichkeit und Unmeßbarkeit des freien Raumes erweckt wurde."[2] Die Frage ist nur, wie sich ein Volk, eine Zeit zu dem gedachten Gegensatz stellt.

Diese logische Deduktion leidet jedoch an einem sachlichen Fehler. Bei der einen Alternative, wo das Bauwerk zum plastischen Bildwerk wird, ist der Zweck, von dem die Definition ausging, ganz aus den Augen verloren, nämlich der Gebrauchszweck für freie Bewegung des Menschen.[3] Er wird beim massiven plastischen Bildwerk völlig ausgeschlossen, und ein ganz anderer Zweck, der des Denkmals, tritt an die Stelle. Scheiden sich aber darnach die Wege, so haben wir den Nutzbau oder Wohnbau auf der einen Seite und könnten ihm auf der anderen folgerichtig nur einen Monumentalbau gegenüberstellen, der doch in die Plastik ausläuft

---

1) Solange es sich dabei um massive Einzelgebilde handelt, haben wir es, wie ausdrücklich hervorgehoben werden mag, nur mit Plastik oder Tektonik, noch nicht mit Architektur zu tun. Eine weitere Verwahrung wäre gegen das mögliche Mißverständnis einzulegen, als wolle Riegl mit dem Ausdruck „hinausging", als historischer Angabe, die Priorität des Mals vor dem Nutzbau behaupten.

2) „Das Absehen auf die körperliche Außenseite", steht Beiträge II S. 8, „kann wohl die Raumbildung des Innern so stark überwuchern, daß man der letzteren, obgleich sie den Kern des Ganzen gibt, wie bei der Pyramide fast vergißt."

3) „Die Pyramide ist eher ein Bildwerk, denn ein Bauwerk zu nennen," heißt es ausdrücklich bei Riegl (S. 22). „Taufkirchen und Grabmalkirchen stellen einen Mischtypus dar, der zwischen Architektur und Skulptur inmitten steht" (S. 15).

und mit dem Denkmal, als kompakte Masse ohne Innenraum für Lebewesen, schon gar nicht mehr zur Architektur gehört, wenn diese nur als gebrauchszweckliche Kunst definiert wird. Die natürliche Gegenüberstellung, die wir zunächst brauchen, wäre jedenfalls „Profanbau und Sakralbau", wenn wir unter dem ersteren alle Bauten für menschliche Zwecke, unter dem anderen diejenigen für ideale Zwecke verstehen dürfen. Aber die beiden Namen bedeuten so keinen ausschließenden Gegensatz; denn auch im Profanbau gibt es ideale Zwecke, ja sakrale Stätten, im Sakralbau auch profane Zwecke (Schatzkammer usw.), wenn sie sich auch den Blicken entziehen. Die gemeinsame Grundlage und das unveräußerliche Merkmal in der Definition der Architektur als Kunst muß also die Raumbildung bleiben. Raumgestalterin ist sie von Anfang an bis zu Ende; nur dieser Begriff erschöpft ihr Wesen, bei dem freilich die Gestaltung ebenso notwendig ist wie der erste Teil des Namens. Der unendliche Raum aber liegt ihr als ungestaltet und unermeßlich recht lange fern; spät erst tritt er als Kontrast ihrer klaren gesetzmäßigen Schöpfung gegenüber, den diese nicht mehr bewältigen kann oder will, ja als ästhetischen Gegensatz bei der eigenen Rechnung in Anspruch nimmt.

Das Raumvolumen dagegen, das den Menschen als Spielraum umgibt, ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Massen, die wir zu dessen Verwirklichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vorkehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandverschlusses sind nur Mittel zum Zweck, zur Versinnlichung der dunkel geahnten oder klar angeschauten Vorstellung des architektonisch Schaffenden. Daß sich die Entwicklung freilich vom ahnungsvollen Triebe zum absichtsvollen Plane nur an der Hand dieser greifbaren Mittel und technischen Erfahrungen hindurchringt, daß auch das werdende Raumgebilde erst im Vollzug seiner Verwirklichung sich auswächst und auf diesem Wege gar manche Verwandlung erleben mag, ist fast allzu selbstverständlich, um noch wiederholt zu werden, und doch leider noch immer nicht genugsam bekannt. Da zur Aufrichtung des Schirmstockes schon oder der vier Pfähle, die ihn im Zelte überflüssig machen, unsere eigenen Arme und Hände, d. h. unsere Tastwerkzeuge gebraucht werden, so ergibt sich von selbst, daß dies Raumvolumen sich stets mit Eigentümlichkeiten unseres Tastraumes durchsetzt, wenn es auch nicht lange in den engen Grenzen der Tastregion selber verharrt. So wird das Raumgebilde als Einraum

auch die Natur des Gestaltungsraumes bewahren, d. h. er mag bis zum massiven Kern der Bauglieder vom Tastgefühl des Erbauers oder Bewohners durchdrungen sein. Und dieser Charakter der lebendigen Gliederung, der Verwandtschaft mit menschlich eigenem Empfinden kann auch fortbestehen, wenn der persönliche Anteil des schöpferischen Subjekts sich auf den Standpunkt des reinen Schauens zurückzieht. Nur darf nicht vergessen werden, daß der Raumwille doch die eigentliche Seele der architektonischen Schöpfung ist, und daß die Ortsbewegung zwingend das schützende Gehäuse zur geräumigen Wohnung erweitern heißt.

Das Zelt des Nomaden oder die Bambushütte des Karaiben sind bessere Ausgangspunkte für das Verständnis der Architektur als Kunst, solange es auf den lebendigen Zusammenhang mit dem Menschen ankommt, als alle Steinmäler, Obelisken, Menhirs, die man als Symbole der Gottesverehrung, d. h. unter einem fremden Gesichtspunkt, immer vorangestellt hat. Nur vom Wohnbau des Menschen aus kann auch das Wesen des Sakralbaues, der Wohnung des Gottes, erschlossen werden, und erst am letzten Ende dieser Reihe steht der auf Verewigung bedachte Monumentalbau, der mit dem Denkmal des Individuums oder dem Symbol eines reinen Idealwertes in der Tektonik oder Plastik mündet, d. h. eben mit dem Verzicht auf jeglichen Innenraum sich der Architektur entfremdet. Die Kunstwissenschaft hat alle Ursache, den Übelstand, daß sie für frühere Zeiten fast ausschließlich auf Denkmäler dauerhaftesten Materials angewiesen ist, wenigstens dadurch wettzumachen, daß sie der Erforschung des vergänglichen Wohnbaues die größte Sorgfalt zuwendet, und wo die Quellen ihrer Kenntnis spärlich oder intermittierend fließen, wenigstens theoretisch die Wichtigkeit solcher Zeugnisse sicherstellt, da diese allein uns in die intime Entstehungsgeschichte einzuweihen vermögen. Darum weg mit allen Vorurteilen, die uns solche unbefangene Auffassung der psychologisch wertvollsten Grundformen versperren, mögen die Vorurteile durch den Idealismus der philosophischen Ästhetik oder durch den Materialismus der naturwissenschaftlichen Reaktion gegen jene zu den Kunsthistorikern gedrungen sein.

Daß der Gebrauchszweck als solcher keine Ausschließung des Werkes aus dem Reiche der Kunstschöpfungen im eigentlichen Sinne bedingen kann, haben wir bei der Betrachtung des Kunsthandwerks ausgeführt. Beim Bauwerk liegt der Gebrauchszweck vollends nicht außerhalb, sondern in dem Raumgebilde selber.

Auch beim Wohnbau ist die Beurteilung als Gebrauchsgegenstand eine praktische, keine ästhetische; sie mag der letzteren vorausgehen, dieselbe erst recht vorbereiten, darf aber nicht mit ihr verwechselt werden. Der Zweck, den wir auch in der ästhetischen Aufnahme des Bauwerks anerkennen, ist der innere Selbstzweck, oder eigentlich ein System von Zwecken, wie es das Leben des Menschen innerhalb solcher bleibenden Fassung verfolgt, und das in seiner Gesamtheit die Entfaltung einer zusammenhängenden Reihe von Werten seines Daseins darstellt, deren Korrelat im Raumgebilde dem Kunstwollen vollauf Gelegenheit gibt sich zu bewähren. Wir haben also gar nicht nötig, mit der „Unterscheidung zwischen dem Zweckmäßigen, das der Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse entspricht, und dem Schönen, das gefällt, auf den Boden einer dualistischen Auffassung überzutreten“,[1]) sondern nehmen den Begriff des Zweckmäßigen getrost in den Begriff der architektonischen Schönheit auf, weil es ohne ein System von Zwecken des Menschenlebens, das sich darin ausdrückt, gar keine Schönheit der architektonischen Schöpfung geben könnte. Als bewußtes Menschenwerk muß sie auch eine innere Zweckidee enthalten und diese ist der Inhalt des Formgebildes, das Gesetz der Kristallisation oder die Seele des Organismus, welches Gleichnis immer je nach dem Entwicklungsstadium der Kunst den Vorzug verdienen mag.

Ein anderes Vorurteil ist die Forderung der absoluten Geschlossenheit, die an das Raumgebilde als künstlerische Einheit gestellt wird. Es hat sich in der oben zitierten Definition der Baukunst und ihrer Folgerung bei Riegl in einem unvorsichtigen Erklärungszusatz eingeschlichen, wo von der ersten Aufgabe, der „Schaffung des (geschlossenen) Raumes“ die Rede ist.[2]) Nur der „geschlossene Raum“ wäre darnach als Architekturwerk anzukennen. Und was ist dieser? Der Begriff wird an anderer Stelle durch den negativen Satz umschrieben: mit dem Abschluß nach oben, d. h. mit der festen Decke, fehle die volle Innenräumlichkeit (22). Der hölzerne Dachstuhl, in den man offen hineinblickt, ja die verschalte Holzdecke, erlaubt nicht, das Raumgebilde als wahrhaft geschlossenen Innenraum aufzufassen (29). „Jeder geschlossene

---

1) Al. Riegl, Zur Entstehung der altchristlichen Basilika. Jahrb. d. K. K. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale. Bd. I 1903, S. 196 u. 201.

2) Spätrömisches Kunstgewerbe, S. 16.

Innenraum erfordert zwingend die gewölbte Decke," heißt es gar ausdrücklich, womit gewiß allgemeiner die massiv aus Stein gefügte Flachdecke auch einbegriffen werden soll. Das ist jedoch offenbar eine Verwechslung des geschlossenen Innenraumes mit dem monumentalen, wenn wir darunter den aus einheitlichem Steinmaterial von unten bis oben hergestellten verstehen. „Eine Kunst, die darauf ausgeht, den Stoff zu geschlossenen Einheiten zu formen", ist eben Monumentalkunst (S. 27). Die Verbindung des Begriffes „Monumentalität" mit der Einheit des Materials ist ist aber eine Auslegung, die wir den „Kunstmaterialisten", d. h. gerade Riegls Antipoden verdanken, gegen die er sonst so eifrig zu Felde zieht. Einheit des Materials kann nur im Sinne des Materialstils verlangt werden.[1]) Nehmen wir diese Forderung in die Definition der Baukunst auf und bestimmen darnach ihre Aufgabe, die Raumschöpfung schon an sich, so beschränken wir die Grenzen der Kunst in unerträglicher Weise. Sehen wir in dieser Einheit des Stoffes auch nur einen integrierenden Bestandteil des Monumentalbaues, so setzen wir uns in Widerspruch zu den Denkmälern wichtigster Perioden der geschichtlichen Entwicklung. Durch beides verschließen wir uns das Verständnis ihres Werdeganges gerade bei entscheidenden Beispielen, von denen hernach die Rede sein muß.

Ich habe deshalb überall betont, daß immer die Raumumschließung des beweglichen Subjekts die erste Hauptangelegenheit der Architektur sei, d. h. Einfriedigung oder Umwandung nach den Seiten zu, nicht die Bedachung nach oben oder gar die Bezeichnung und Ausbildung des Höhenlotes als Mal. „Lange mag sich die Einfriedigung, Umhegung und Umwandung unter freiem Himmel bewegen. Die Raumgebilde dieser Art, wie der ägyptische Wallfahrtstempel oder der griechische Hypäthraltempel, gehören ebenso zur Architektur, wie unsere vier Wände",[1]) die wir noch heute mit Recht als Hauptsache in unserem Bau hervorheben. Auch wir unterscheiden den geschlossenen Innenraum als solchen von anderen Raumformen, die diesem Begriff nicht vollständig entsprechen. Aber wir sehen keinen Grund, ihn als die allein berechtigte künstlerische Form anzuerkennen, sei es auch nur für die Zeit des Altertums. Gerade wer die Architektur als gebrauchszweckliche Kunst

1) So ist sie auch bei Gottfried Semper gemeint. Bei Redtenbacher überwiegt der utilitaristische Gesichtspunkt der Haltbarkeit.

ansieht, darf doch die Zweckmäßigkeit zusammenhängender Räume nicht verkennen. Wir sehen in der Raumöffnung, sei es oben, sei es an einer oder an mehreren Seiten, nicht allein eine negative Eigenschaft, sondern im Gegenteil einen Zuwachs mannigfaltiger Beziehungen, die über den Einraum hinausweisen und ihn mit anderen verbinden.[1]) Die tatsächlichen Erscheinungen, wie sie geschichtlich beglaubigt vorliegen, dürfen doch nicht einer einseitigen Theorie zuliebe geleugnet oder um jeden Preis wegdisputiert werden; sondern sie sind es, die unsere zuverlässige Grundlage für die Analyse des Kunstwollens bilden, und wo sie unserem Ergebnis noch widersprechen, da haben wir vorschnell geurteilt und müssen unseren Glauben reformieren. Nach Riegls Meinung konnte der Raum ursprünglich gar nicht Gegenstand des antiken Kunstschaffens werden, da er „sich nicht stofflich individualisieren läßt". „Die antike Kunst mußte bei völlig strenger Auffassung ihrer Aufgabe die Existenz des Raumes verneinen und unterdrücken; denn er war der geschlossenen Erscheinung der absoluten geschlossenen Individualität der Außendinge im Kunstwerk nachteilig." Mag das für die Plastik und für den Monumentalbau seine Geltung haben, so können wir uns doch nicht einseitig dadurch verleiten lassen, von der Architektur überhaupt anzunehmen, sie habe die Aufgabe der Raumbildung ursprünglich zurückgedrängt und nach Möglichkeit verhehlt, oder ein ganzes Volk wie die Altägypter, ja die Baukunst des ganzen Altertums hätte an „Raumscheu" gelitten.[2])

Wenn das Lehmhaus des heutigen Fellachen noch treu die Pyramidenstutzform des altägyptischen Hauses bewahrt, so können wir uns nicht damit abspeisen lassen; wir müssen hinter die fensterlosen kurzen Mauern auch ins Innere dringen und uns Rechenschaft geben, weshalb die gestutzte Form im Unterschied von der spitzen Pyramide eben hier nach außen tritt, wo der Bau nicht dem Toten oder dem Königsschatten, sondern „den bewegungsfrohen Lebenden" gewidmet ist. Wir können uns nicht aufdringen lassen, das pompejanische Haus lehre noch im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit, wie man sich grundsätzlich gegen jedwede Innenraumbildung gesträubt habe. Gibt es dort, streng genommen,

---

1) Barock u. Rokoko, S. 22f.

2) A. a. O. S. 17, 22. „In der Tat bildet die Raumscheu einen der wichtigsten Charakterzüge der Baukunst des Altertums," heißt es in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1902, S. 154.

„noch keinen absolut geschlossenen Raum, da fast alle Gelasse sich gegen das Atrium öffnen", so bildet dieser offene Hof doch „das eigentliche Bewegungsmedium" und kennzeichnet sich als bevorzugte Stätte des Innenlebens, von der aus allein die Organisation der ganzen Anlage zu verstehen ist. Es erscheint deshalb gänzlich verfehlt, den Wohnbau der verschiedensten Völker einfach nach ihrem Monumentalbau zu beurteilen, jenen aber unbeachtet zu lassen, wenn er ein abweichendes Kunstwollen verrät und sich mit diesem nicht über einen Kamm scheeren läßt. Angesichts des gesamten Wohnhausbaues der Antike kann durchaus nicht an dem Prinzip festgehalten werden, das man aus dem Sakralbau gewonnen zu haben glaubt: „die Schaffung klar begrenzter, streng zentralisierter Einheiten sei das grundsätzliche Ziel der antiken Baukunst gewesen" (S. 26). Wer jemals dem Wesen des architektonischen Schaffens nachgesonnen hat, dem sollte von vornherein klar sein, daß gerade im Altertum Wohnbau und Tempelbau auf zwei ganz verschiedenen Wegen auseinandergehen mußten, und daß eine Annäherung beider auch nur einen radikalen Umschwung in der Weltanschauung des Heidentums bedeuten konnte.

Schon die Methode der Betrachtung führt irre, wenn sie ein und dasselbe Schema unterschiedslos auf beide anwendet und allen Gesichtspunkten hier wie dort das nämliche Recht zugesteht. Von der fixen Idee, dem Monumentalbau die Priorität einzuräumen, als ob sie selbstverständlich wäre, ganz abgesehen, — schon die Gewohnheit, immer zuerst den Außenbau, dann den Innenbau vorzunehmen, ist nicht anders als sinnwidrig, vollends aber, der Grundsatz, die beiden Ergebnisse dann gleichmäßig das Urteil bestimmen zu lassen, ohne vorher zu fragen, welcher Seite im vorliegenden Fall die entscheidende Rolle zukommt. Erhebt z. B. der W o h n b a u der mittelländischen Völker überhaupt den Anspruch, auch ein Außenbau im Sinne der Monumentalkunst sein zu wollen? — und, wenn schon, geht solches Absehen über die Eingangsseite gegen die Straße hinaus? Kommt es im übrigen auf etwas anderes an, als auf Abschließung des Innern nach außen, Absperrung gegen den vorübergehenden Fremden? Man gewinnt einen völlig falschen Eindruck, wenn das Übergewicht des Innern als des allein Maßgebenden hier nicht anerkannt oder auch nur verschleiert wird. Ist diese Entscheidung nicht etwa ein Prüfstein des Kunstwollens, so gut wie auf der anderen Seite der reiche Außenschmuck des Monuments? Und das Innere dieser Wohnbauten selbst? Warum

sollten wir den offenen Hof oder gar eine Mehrzahl von Höfen hintereinander nicht als Räumlichkeit anerkennen, warum nicht im Gegensatz zu jedem Gemach, das daneben eine andere Form der Raumgestaltung zeigt? Der Wohnbau ist seiner Natur nach, im Unterschied vom Monumentalbau, immer auf Zuwachs angelegt, er bleibt bis zu einem gewissen Grade entwicklungsfähig wie ein Lebewesen oder gar ein Kollektivum von solchen, die Familie, das Hauswesen, das er beherbergt und ausgestaltet. Die gewölbten Räume mesopotamischer Paläste sind vielleicht nach unserem Sinn eher als Korridore anzusprechen, lange Gänge, die um offene Höfe herumliegen, bei deren Anblick mehr das Bewußtsein von den begrenzenden engen Wänden als von dem leeren Raume dazwischen wachgerufen wird. Da entsteht für den Erklärer des Kunstwollens nur die Frage, welchen Sinn eben diese Raumgebilde für den lebenden Mesopotamier haben mochten. Er mag sich fragen, was dem bewegungsfrohen und tastfreudigen Orientalen daran gefallen habe. Vielleicht war es gerade die Enge samt der Länge dieser Gänge, die den Genuß haptischer Werte vermittelte. Vielleicht aber genügt die Frage, was gefallen habe, schon gar nicht, das Wesen zu erfassen. Im Zusammenhang des Ganzen erst kann sich herausstellen, wie weit sie nur etwas Größeres vorbereiten, durch die Enge den Eindruck der Weite steigern sollten. Das Ganze mit seinen Höfen neben-, hinter-, übereinander darf doch am Ende als „Raumkunst“ bezeichnet werden, wenn wir darunter eine Raumkomposition im großen verstehen, mag auch der leere Tiefraum, zumal die ungegliederte Schattentiefe des geschlossenen Saalbaues noch keine Rolle darin spielen.[1])

Selbst beim Sakralbau sollte zunächst immer das Verhältnis zwischen Innenanlage und Außenbau festgestellt werden, bevor wir nach einem Maßstab für das Gesamturteil greifen; denn ebendies Verhältnis bleibt für den Charakter des Ganzen entscheidend. „Nach außen steht der ägyptische Tempel mit seinen ungegliederten Mauern da wie eine tastbare Einheit in der Welt. Er gibt sich als ein Gebäude und weist dem Beschauer eine ungeteilte ebene Wand“ (wir fragen wohl dazwischen, ob hier die Stirnseite oder

1) Vgl. Beilage z. Allg. Ztg. 1902, S. 155. Der moderne Ausdruck „Raumkunst“, den Strzygowski auf diese mesopotamischen Bauten angewandt hat, ist allerdings ungenau, besonders wenn man sich an dessen Sinn bei Klinger (Malerei und Zeichnung) erinnert. Das ganze Mißverständnis zwischen Riegl und Strzygowski beruht auf mangelhafter Terminologie, wie ein anderes über den „Massenbau“ auch.

die Langseite gemeint sei; denn alle vier Wände können doch, da sie rechtwinklig aneinanderstoßen, nicht so bezeichnet werden). „Er zeigt sich also abgeschlossen in der Höhe und Breite, nicht aber nach der Tiefe“, wenn man die Stirnseite allein anschaut, vielleicht; sonst kommen an der Langseite gewisse Abstufungen zum Vorschein, die ein Hintereinander verschiedener Kompartimente verraten. An den geböschten Außenflächen der Umfassungsmauern, in der charakteristischen Konfiguration der Pyramidenstutzwände, ist also nicht „absolut jede Erinnerung an das Innere unterdrückt“. Schon durch den fast unabsehbaren Verlauf der Langseiten im Verhältnis zum schmalen Eingang offenbart sich das Äußere nicht als zentralisierter Körper oder geschlossene Masse, sondern als eine den Blick absperrende, jeden seitlichen Zutritt ausschließende Einfassung einer langen Straße, deren Gesamtausdehnung nur von Zwischenbauten unterbrochen wird und schließlich in eine Baumasse einmündet. Es ist denn auch von Anfang bis zu Ende, an der ganzen Tiefenachse des Baues entlang, eine psychologische Veranstaltung für den Pilger. Wenn er zwischen den beiden mächtigen Pylonen durch die Pforte Einlaß gefunden hat, geht er durch Sphinxalleen von einem Vorhof in den anderen, bis ihm die wuchtigen Säulen immer näher auf den Leib rücken und im geschlossenen Saal gar wie ein Wald von Stämmen über ihn hintreten. Aber der korridorartige Gang führt auch hier hindurch bis in den völlig geschlossenen Bau. Von diesem Innern dürfen wir aber nicht behaupten, daß „der vom Gebrauchszweck geforderte Raum in eine Reihe dunkler Kammern zersplittert sei, in deren Enge ein künstlerischer Raumeindruck ohnehin nicht aufkommen konnte“. Dieser Komplex von Kammern war eben das vom Gebrauchszweck Geforderte; ein präexistierender Gesamtraum auf diesem Areal fällt von vornherein außer Betracht. Wir dürfen also auch nicht den modernen Maßstab eines künstlerischen Raumeindrucks anlegen, zumal nicht, wenn wir (mit Riegl) dabei immer an den „Tiefraum“ denken sollen. Das Raumgefühl, das hier befriedigt oder vielleicht gepeinigt ward, war sicher nicht das, was Riegl unter diesem Ausdruck verstehen will. Seine Definition des Begriffes als „das wohlige Bewußtsein der Raumerstreckung nach allen Seiten, also namentlich auch nach der Breite, selbst wenn dabei die Höhe oder Tiefe überwiegt“,[1]) — ist eben die Definition des Wohlgefühls der

1) B. z. A. Z. 1902, S. 155.

Geräumigkeit, während das Raumgefühl an sich auch haptische Auseinandersetzung, d. h. alle Erlebnisse der Nähe, der Enge mit begreift; denn „hart im Raume stoßen sich die Sachen". Ja selbst die Finsternis kann dabei mitspielen. Kam es doch vielleicht gerade darauf an, das Menschenkind in diesen Andachtskammern windelweich zu kneten, — bis es zerknirscht und erschöpft an der Schwelle des Allerheiligsten zusammenbrach, noch ehe es das verschleierte Bild von Sais zu Gesicht bekommen. Selbst die Kolossalstatue des Gottes wirkt noch furchtbarer auf die erschütterten Nerven des durch Fasten und Sonnenbrand vorbereiteten Pilgers, wenn sie in engem Raum erscheint und nach der Dunkelheit plötzlich bei grellem Fackelschein gezeigt wird. Das Ganze des altägyptischen Tempels ist eine Raumkomposition für eine lange zeitliche Abfolge von Eindrücken, die nur mit musikalischen oder epischen und dramatischen Kompositionen, d. h. einer Reihe von Akten verglichen werden kann, selbst wenn die Aufführung der Erlebnisse hier auf keinem anderen Schauplatz als im Innern der Menschenbrust vor sich ging.[1])

Ganz anderes will der griechische Tempel mit seinen Säulenreihen um den oblongen Baukörper der Cella. Hier wird das Äußere zur Hauptsache. Ist es doch, als ob ein Hof des ägyptischen Tempels mit seinen Säulen an der Innenseite der Umfassungsmauern ebendies Innere nach außen und sein Äußeres nach innen gekehrt habe. Hier ist wirklich ein Gebäude von überschaubarem Körpervolumen, als Ganzes nach Höhe und Breite abgeschlossen, aber ebenfalls durch das Übergewicht der Länge auch nach der Tiefenrichtung bestimmt. Sehen wir ihn nur von vorn oder nur von der Seite an, so zeigt er statt der glatten geschlossenen Wandebene eine in Einzelformen aufgelöste, eine Reihe von Säulenstämmen, unten und oben eingerahmt, mit den raumöffnenden Intervallen dazwischen, mit dem Spiel der Schatten und Lichter bis hinein an die zweite, wirklich geschlossene Mauer, deren senkrechte Ebene hier wie der Reliefgrund zu den ausgerundeten Körpern wirkt. Der Innenraum, den dieser Außenbau enthält, und den wir als künstlerische Gestaltung anerkennen, auch wenn die Decke durch eine Öffnung den freien Himmel hineinschauen ließ, kann

1) Eine geschichtliche Entwicklungsreihe im langen Verlauf des ägyptischen Tempelbaues versucht soeben R. Kautzsch, Die Kunst und das Jenseits, Leipzig 1905, aufzustellen.

verhältnismäßig einfach gehalten sein; denn er ist nur das Gehäuse des Götterbildes und, bei größerer Tiefe dieses Einraumes, zugleich eine mehr oder minder gedeckte Vorhalle vor der Aedicula. Außer dem Dache des Gesamtbaues ist es ausschließlich die oblonge Form, in der sich, an den Flanken mehr noch als an der streng zentralisierten Front, die Existenz eines der Bewegung von Menschen eingeräumten Innern nach außen verkündet.[1]) Kein Wunder auch; denn der Tempel als Ganzes ist schon das Ziel ihrer Bewegung: das spricht gerade die Höhenrichtung des Giebels aus, nämlich als Auslauf dieses Weges beim Stillstand und als Fermate. Am Fuß des Stufenbaues angekommen, mag sich die Versammlung herumscharen, während die Spitze der Prozession in die Halle hinaufzieht und durch die Pforte in die Cella mündet. Drinnen vermitteln wohl die Priester den Verkehr mit der Gottheit allein. Hier aber spricht der Anblick des Gottes vor allem, nicht die Wände, die ihn hegen. Und diese sind deshalb um so weniger geschmückt, je menschlicher schon die Gestalt des Idols selber den Besucher des Heiligtums anmutet; sie sind dagegen reicher belebt, solange das starre Idol selber keine genügende Lebensregung bietet. Dagegen braucht die Außenseite immer eine Formensprache, die zu den versammelten Menschen redet und die Wechselwirkung unterhält, auf die es ankommt. Ragend stehen die Säulenstämme, wie ehedem wohl eingerammte Pfähle als Wächter des heiligen Bezirkes, den Andrang des Volkes fernzuhalten, wie noch die Stufen die Annäherung erschweren. Festlich bekrönt erheben sie ihre Häupter und tragen in Reih und Glied den Kranz, der sie verbindet, den Rahmen des Schirmdaches, das einst nur ein leichtes Zelt, wie die Wände der Cella selbst, allmählich fest geworden ist und die aufgerichteten Mäler herangezogen hat, den Schutz des Ganzen mitzutragen. Das war gewiß alles anders, solange die Opferflamme unter freiem Himmel aufloderte und nur der innerste Bereich die Vorgänge zwischen den Priestern und dem Gott durch Vorhänge verbarg. Der Rauch stieg empor, und andere Zeichen von drinnen her entsprachen der Aufmerksamkeit von draußen, so daß der Verkehr zwischen Peripherie und Zentrum lebendig blieb. Ebendeshalb mochte das Dach noch länger als die festgewordene geschlossene Fassung unten den ursprünglichen Charakter des Festapparates

---

1) Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, S. 23. Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko, S. 18 ff.

bewahren, mochte lange aus Holzkonstruktion bestehen, bis es sich völlig schloß, und mit kostbaren Stoffen verkleidet, in bunten Farben und lauterem Golde den Sonnenschein zurückstrahlen. Aus welchem Material sein Gezimmer bestand, ob die Deckplatten sich aus Stein oder Holz oder gebrannter Tonerde erwiesen, wenn man sie einzeln untersuchte, das war für das Kunstwerk als Ganzes gar wenig von Belang, und Gleichmäßigkeit der Herstellungsmittel konnte nur von einer späten, schon raffinierten Generation gefordert werden, der die Unterscheidung des Gotteshauses von der Menschenwohnung, Dauerhaftigkeit oder Kostbarkeit an sich bestimmende Rücksichten geworden waren. Das echte unmittelbare Kunstgefühl stieß sich nicht an solchem Befunde, sondern fand in der Formensprache der Glieder und dem Farbenschmuck des heiteren Kultus sein volles Genügen. Was man zu Hause im täglichen Leben kaum ansah, beschäftigte hier das Auge mit dem Ausdruck selbsteigener Kräfte, leitete es von Teil zu Teil weiter, durch die Reihen zum Ganzen hin. Jedes Glied, das daheim in der Wohnung nur schlicht und anspruchslos seinen Dienst versah, wenn auch bereitwillig und vertraut wie ein Genosse des Daseins, hier durfte es sich geltend machen, wenn auch immer im Zusammenhang, wie jeder Verehrer beim Feste mitwirkt und seine gehobene Stimmung in der Runde fortpflanzt; hier erschien das Leben aller Teile wie ein Ausfluß der unmittelbaren Gegenwart des Gottes selbst.

Mit diesen Andeutungen haben wir den größten Unterschied des Sakralbaues vom Profanbau bezeichnet. Wer sich das griechische Wohnhaus ebenfalls wie ein säulengetragenes herrliches Dach vorstellt, der übersetzt sich das ganze Alltagsleben der Griechen in Feiertagshöhe und verwischt mit dieser falschen Idealisierung den natürlichen Abstand, der uns erst die immer durchschlagende Wirkung des Tempelstils erklärt. Damit verschiebt sich aber nicht allein die historische Unterlage solcher Kunstschöpfung der Architektur, sondern auch das psychologische Verständnis ihres Wesens, der Zusammenhang des Kunstwollens mit den übrigen Anschauungen und sein Verhältnis zur Wirklichkeit.

Kehren wir noch einmal zum Totaleindruck des hellenischen Tempels zurück, so tragen wir auch hier Bedenken, von einem streng zentralisierten, allseits geschlossenen Individuum zu reden, auf das die antike Kunst überhaupt grundsätzlich gerichtet gewesen wäre. Schon die oblonge Gesamtform spricht aus, daß das Bauwerk doch e i n e r Richtung zugebildet sei. Der Gebrauchszweck

des Innern ist dafür nicht maßgebend; denn die Bewegung auf das Götterbild in der Cella geht womöglich nur wenig über die Hälfte hinaus, während auf dem anderen Ende hinten wohl gar die Schatzkammer anstößt und die Länge vergrößert. Aber die Stirnseite mit der Giebelfront davor kehrt sich nach vorn in der Längenachse des Ganzen; diese Longitudinalrichtung ist das Entscheidende für den Gesamteindruck, der uns entgegentritt, wie den Ankommenden einst. Es bedeutet schon eine Steigerung des bewußten Gefühls für Abgeschlossenheit, wenn auch die Rückseite sich der Giebelfront wenigstens für den Augenschein angleicht und, ebenso zentralisiert wie diese, mit dem eigentlichen Antlitz verwechselt werden kann. Es ist eine begriffliche Konsequenz des Anspruchs, der sogar das Standbild des Gottes nach dem Ebenbilde des Menschen nicht gerecht zu werden vermag bis auf den Janus bifrons der Römer. Und als solche wird sie ein Entwicklungsmoment, das erst im Rundtempel seine befriedigende Lösung erreicht.

Das Problem, das hier zutage tritt, ist im Grunde nichts anderes, als die monumentale Umschließung eines plastischen Bildwerks, d. h. der Statue des Gottes.[1]) Dessen Stelle nimmt mit dem Wandel der Anschauungen wohl der Heros ein, und endlich das Bildnis des Monarchen über seinem Grabe. Der künstlerische Gedanke, der hier Architektur und Plastik miteinander vereinigt, haftet an der gemeinsamen Vertikalachse im Zentrum, ungefähr wie einst in der Pyramide Grabkammer des Toten und Wohngemach des abgeschiedenen Geistes tief drinnen unter der Spitze lagen. Der Rundtempel ist wirklich ein allseits abgeschlossenes und isoliertes, allein auf sich selber beruhendes Individuum, wie die Statue in seinem Innern oder auf seinem Gipfel; er ist der vollendete griechische Monumentalbau, wenn auch erst hellenistischer Zeit,[2]) das Gegenstück der ägyptischen Pyramide, das in Zentralisation auch des Äußeren sogar über die Vierseitigkeit hinausgeht, aber durch den Säulengang herum sich wieder öffnet, die allseitige Richtung lebendig auszustrahlen.

---

1) Vgl. als Unterlage jedoch die kreisförmig-konischen Tumuli, z. B. den von Tarquinii nach Canina.

2) Vgl. das Philippeion in Olympia, Grundriß in den Kunsthistorischen Bilderbogen. Durchschnitt bei Woermann, Kunstgesch. I. 333.

XIV.

ZENTRALBAU UND KRISTALLISATION

ROTUNDE UND KONCHA. — RUNDBAU UND GRUPPENBAU. — RAUMGRUPPE UND RAUMKOMPOSITION.

Die Urform des Zentralbaues, die zylindrische Raumform mit Kuppelgewölbe, kann ästhetisch nur als Gehäuse eines Individuums, seiner Verewigung (Standbild) oder seines Symbols (Vertikalachse) aufgefaßt werden. Wir können uns den ursprünglichen Sinn des Gebildes zurückrufen, wenn wir das Baumotiv da verfolgen, wo sich die Hälfte eines solchen überwölbten Zylinders gegen den freien Raum oder einen gedeckten Saal öffnet. Im römischen Tempel steht darin das Götterbild, in der Gerichtshalle thront darin der Praetor. In beiden Fällen gehört aber auch die andere, nicht ausgeführte Vorderhälfte des Raumgebildes dazu, um dessen Bedeutung zu verstehen; denn sie ergänzt erst die Vorstellung des Ganzen, das ideell auch in den anstoßenden Raum des Tempels oder der Halle hineinragt, und schon bei der Exedra unter freiem Himmel seine abgrenzende Funktion nicht verleugnet. Es gilt die Wirkungssphäre der Persönlichkeit, den Machtbezirk des Individuums zu versinnlichen und dem ankommenden menschlichen Subjekt zu Gemüte zu führen. Genetisch hergeleitet, ist dieser Wirkungskreis des Lebenden, wenn wir ihn auf einen festen Standpunkt bannen, zunächst die Tastsphäre. Ihre Grenze gibt die enge Zylinderwand im Abstand der seitlich ausgestreckten Arme, so daß wir sie eben noch mit den Fingerspitzen berühren. Es ist nur ein Hohlraum, von gleichem Volumen etwa wie ein ägyptischer Säulenstamm, der diesen tastbaren Wert auf stoffliche Körperlichkeit zurückführt und sich deshalb dem Funktionswert eines Trägers entsprechend konzentrieren mag. Der Tastraum des Gebieters erweitert sich, wenn er durch das Zepter in der Hand seinen Arm verlängert und das Haupt des vor ihm stehenden Untertanen berühren kann. Er erweitert sich abermals, wenn Trabanten, Leib-

wächter, Ratgeber, Liktoren, oder wer sie sonst sein mögen, als Anhängsel seiner Person hinzutreten. Statt des einen Körpers erscheint eine Mehrzahl, wenn auch nicht gleichwertiger, zur Gruppe vereinigt und nach vorn gerichtet in diesem Spielraum. So entwickelt sich schon eine kleine Bühne auf dem Podium um die Sella curulis, wo sich, jenseits der vorn abschließenden idealen Parallelebene, eine zentripetale oder zentrifugale Bewegung einstellen mag, wie Einatmung und Ausatmung. Und diese letztere dringt gegen die Raumgrenze vor dem Halbzylinder der Koncha; der Stab, das Schwert, der Wurfspeer in der Hand der Personen durchbricht diese Idealebene. Zu dem Tastraum und der Atmosphäre tritt sodann unleugbar der Sehraum des Lebenden hinzu. Das Auge dringt weiter, und vor dem Blick des Mächtigen erzittern die Untergebenen, die in seine Tragweite kamen. Er zwingt sie in seinen Bannkreis, wie das Schlangenauge den Vogel in seiner Todesangst, wie das Menschenauge den Löwen bändigen soll. Wohin aber diese Magie des Blickes nicht dringt, dahin enteilen noch die dienstfertigen Satelliten. Aber wo sie den Sehraum des Zuschauers verlassen, liegt auch die Grenze der künstlerischen Gestaltung für den festen Standpunkt des Mals, den wir angenommen. Die Wirkung in die Ferne kommt für die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung nicht in Betracht. Das ist auch maßgebend für die höchste Aufgabe, die gestellt werden kann: wenn wir statt des Basileus, des Imperator Augustus nun einen Gott an die Stelle setzen, dessen Machtsphäre das Menschenmaß überschreitet. Die bildende Kunst mag eine Steigerung ihrer Mittel erfinden, die Grenze des sinnlich Wahrnehmbaren vermag sie nicht hinauszurücken: der unbezeichnete, formlose Raum bleibt um so notwendiger ausgeschlossen, als der Rahmen des Mals gegeben, die Einhegung des geweihten Bezirks vorausgesetzt ist. Die festeste Grenze unter allen diesen verschiebbaren bleibt aber die Auffassung von der plastischen Natur des Monumentes als Körpereinheit, auch in der Architektur der Antike, die wir überall als Raumgestalterin anerkennen. Damit aber stoßen wir an einen tiefgreifenden Unterschied des plastischen Bildwerks selbst vom lebenden Wesen oder einer Mehrzahl zusammenwirkender Personen, die wir an solcher Stelle des zentralen Raumgebildes angenommen hatten. Die Marmorstatue vermag nicht über sich selbst hinauszutreten, die lebendigste Gruppe von Erz sich nicht vom Fleck zu rühren; das Götterbild vollends verharrt in olympischer Ruhe, abgeschlossen und unabhängig von den wechselnden

Beziehungen zur Außenwelt. Je unberührter und selbstgewisser es in der wirksamen Entfaltung seiner Eigenart doch auf sich selber zurückkehrt, desto mehr isoliert es sich von der Umgebung, desto ewiger scheint es zu bestehen. Mochte das Bildwerk in der offenen Nische sich nach der Vorderseite darstellen, in dem geschlossenen Rundbau muß es sich allseits ausrunden und doch die Geschlossenheit des Individuums zur Unwandelbarkeit steigern, daß der Beschauer sich von allen Seiten zu der Mittelachse des Körpers oder der Gruppe, d. h. zum Höhepunkt der Dominante zurückgeleitet fühlt, wo der feste Kern des Ganzen und das Kraftzentrum aller Wirkungen zu suchen ist.

Beim einfachen, strengen Zentralbau, etwa mit dem Grabe des Herrschers und seiner Statue darauf, handelt es sich immer noch nicht um den leeren Raum als solchen, sondern vielmehr um die Rotunde, d. h. den kreisförmigen Rundgang um die körperlich vorhandene Dominante, das Standbild und den Sockel in der Mitte. Der Umgang innen, die Wandung um diesen, und vielleicht noch ein offener Säulengang draußen unter demselben Schirmdach, rahmen nur das zentrale Bildwerk ein, wie eine Sammelkomposition das Kleinod. Das Prinzip dieser inneren Anlage wiederholt sich im Schirmdach mit seinen Akroterien am Rande und seinem Bekrönungsgliede auf dem Höhepunkt, sei dies ein Pinienzapfen, ein Dreifuß oder abermals eine plastische Figur als Wahrzeichen des Mals für die Weite ringsum.

Die Rotunde drinnen kann sich jedoch durch Nischen in der Umfassungsmauer erweitern und so in der schlichten Peripherie die rhythmische Bewegung ausbilden, die — wie Systole und Diastole in der Brust des Menschen — schon einen Hauch atmenden Lebens in die starre Masse des Bauwerks bringt. Dies Motiv steigert nur das Übergewicht der ausstrahlenden Richtung, die dem plastischen Inhalt zu entströmen scheint, während die zentripetale Beziehung bei der Rückkehr aus der Nische in den fortlaufenden Zusammenhang des Kreises, den dargestellten Wert in der Mitte suchen heißt. Werden die symmetrischen Erweiterungen innerhalb der zylindrischen Form so groß, daß sie eigene Bedeutung gewinnen, so können sie, dem Körperwert im Mittelraum entsprechend, auch ihrerseits mit Statuen oder Büsten besetzt werden. Da hätten wir auch hier eine Sammelkomposition von lauter Körpern, deren Raumvolumen das Innere des Baukörpers erfüllt. Die Übereinstimmung des Raumgebildes mit der plastisch-tektonischen Gruppen-



bildung ergibt gerade die Monumentalität des Bauwerks. Das treibende Element dieses Zusammenwirkens von Plastik und Architektur ist noch immer das plastische Gestaltungsprinzip, zuerst das Bildungsgesetz nach Analogie des organischen Körpers, dann eines Komplexes von solchen, nur mit dem Unterschied, daß die Individuen frei nebeneinander gereiht stehen, sich nicht etwa mit einzelnen Gliedern ineinanderschlingen wie bei der echten plastischen Gruppe, sondern nur durch die Richtung auf die Dominante in der Mitte und die gleiche Subordination in ihrem Größenverhältnis, wie in ihrem Abstand den Eindruck des Zusammenhanges hervorbringen. Die ganze Konstellation erscheint wie ein System von Trabanten, die um den Mittelkörper gravitieren; darin liegt aber die gegenseitige Abhängigkeit aller gegeben, die vielleicht nur durch die vielachsige Symmetrie im Raume den Bestand des Ganzen erhält. Da es aber menschliche Gestalten sind, legt unsere Vorstellung in diese Abhängigkeit unwillkürlich eine geistige Bedeutung hinein. Es ist also doch eine Anordnung, die über die rein plastischen Gesetze der organischen Körperwelt hinausgeht, einerseits in den Kosmos der unorganischen Natur, andererseits in den der Geisterwelt übergreift. Und ebendiese Faktoren berechtigen zu dem Bündnis mit der Schwesterkunst Architektur, die allein die Zusammenfassung und höhere Einheit, die über diesen Körpern schwebt, abstrakt genug ausdrückt, z. B. die Familie, die Gemeinschaft eines Königs mit seinen Feldherren, eines Lehrers mit seinen Jüngern usw.

Das wird erst recht fühlbar, wenn wir das Kollektivum von Statuen oder sonstigen Bildwerken hinwegnehmen und den leeren Raum an sich betrachten. Er erscheint wie das Gehäuse für einen Vorstellungskomplex, dessen Glieder von einem gemeinsamen Grundbegriff ausstrahlen. Verfolgen wir diese Erweiterungen in ihrem Zuge zur Selbständigkeit, so mag auch am Bau die Ausrundung der Nischen über die Kreisform der Umfangsmauer nach außen dringen, so daß die vielachsige Symmetrie des Inneren sich auch am Baukörper schon für den Ankommenden verkündet. Dann ordnen sich auch außen die halbzylindrischen Auswüchse dem zusammenfassenden Oberbau mit seinem Dache unter, erfüllen also im Aufstieg von unten das Gesetz der Proportionalität, wie ein Organismus im Wachstum. Wenn wir das Ganze dagegen von oben aus der Vogelperspektive betrachten könnten, wie wir uns den Grundriß aufs Papier werfen, so bliebe kein Zweifel, daß es sich wie eine Sammelkomposition um das große Mal in der Mitte

von der Grundebene des Erdbodens abhebt. Der Kranz von anhängenden Trabanten vermittelt das Kleinod mit dem Grunde; er erscheint wie ein eigener gemusterter Grund, der dem dominierenden Mittelkörper als Folie dient und als solche ihn auch wirksam vorbereitet, während dieser die verschiedenen Anläufe ringsum zusammenfaßt und über alle hinausragend vorspringt. Der Kranz von Halbformen ist wie eine Gestaltungssphäre um die Ganzform, noch in der Bildung begriffen, die dies Unikum erreicht hat. Nun aber sieht der menschliche Betrachter das Monument, wenn er herankommt, immer nur von einer Seite und kann erst beim Umwandeln die peripherische Symmetrie des Ganzen begreifen: die geistige Vorstellungstätigkeit erst erbringt die Einheit aller Teile mit dem gemeinsamen Hauptkörper. Aus der Ferne dagegen erscheint dem Blicke das überragende Mittelstück mit zwei beträchtlich schmälern Flügeln links und rechts als eine einheitliche, aber dreiteilig abgestufte Silhouette. Erst beim Näherkommen rundet sich der dreigliedrige Flächeninhalt dieser Figur zu einer Dreifaltigkeit von Körpern aus, wie eine plastische Gruppe, die man mit dem Laokoon zwischen beiden Söhnen vergleichen könnte. Damit bezeichnen wir alle diese Erfahrungen des Wanderers gegenüber dem Baukörper als plastische Eindrücke. Es ist eine Gruppe, die sich erst bei weiterem Verkehr als nicht für eine bevorzugte Vorderansicht allein berechnet ausweist (wie etwa der Laokoon nur in einer Schattennische stehen kann), sondern als allseitig gerichtet, für den umwandelnden Betrachter rings gleichmäßig durchgebildet.

Gilt es für solch ein Bauwerk einen bezeichnenden Namen zu finden, so würden wir auch hier nicht „Massenkomposition“ wählen, die ohnehin nur aus der Vogelperspektive ganz wahrgenommen werden könnte, und erheben erst recht Einspruch gegen den Terminus „Massenbau“, den Riegl[1]) mit jenem promiscue gebraucht. Unter Massenbau verstehen wir zunächst gar keine kompositionelle Eigentümlichkeit, sondern eine technische, nämlich den Bau mit kompaktem Material, mit dicken Mauern aus Quadergefüge, Ziegelgemäuer, Gußwerk und dergl., wie er uns sowohl an zyklopischen Terrassenbauten des Orients, als auch im Backsteingewölbebau der römischen Kaiserzeit begegnet. Im Zusammenhang mit dieser technischen Tradition, die natürlich ihre künstlerischen Konsequenzen

1) Beispiele von Sammelkomposition oder nach Riegl Massenkomposition an ganz leicht konstruiertem Hüttenbau vgl. bei H. Frobenius, Ozeanische Bautypen, III, 12, II, 14, IV, 10. Berlin 1899.

mit sich bringt, unterscheiden wir allgemein heute den „romanischen Massenbau“ von dem „gotischen Gliederbau“, der im Gegensatz zu jenen gewaltigen Mauermassen und ihrem Aufwand an Baumaterial, eben dem Erbteil der Römerbauten, seinerseits fast völlig in Steinmetzarbeit übergeht und ein Baugerippe aus Haustein schafft, das allein konstruktiv fungiert und das Rahmenwerk für leichtere Füllungen bildet. Der Ausdruck Massenbau im Sinne der Rieglschen Massenkomposition sollte deshalb um so mehr vermieden werden, als er zugleich im Sinne des technischen Befundes als massige Materialhäufung und kompaktes Volumen von einem und demselben Bauwerk gebraucht werden könnte, wie eben von römischen Zentralbauten in Thermen oder Palästen und in der Moles Hadriani, dem kolossalen Grabmal des Kaisers. Auf ein Mißverständnis dieser Art geht auch wohl Riegls Berufung auf Semper zurück.

In unserem Beispiel, wo sich an einen allerdings massigen, aber die Raumform adäquat ausprägenden Zentralbau eine Anzahl kleinerer halbierter Zentralbauten ansetzt, haben wir statt eines einfachen Baukörpers einen Komplex von solchen vor uns, und zwar die Subordination einer Mehrheit von sekundären, unter sich gleichwertigen Körpern unter einen größeren primären in der Mitte. Die Subordination geht aber bis zur Aufhebung der Selbständigkeit, oder die Aussonderung der unter sich koordinierten kleineren ist noch nicht bis zur vollen Lostrennung dieser sekundären Individuen gediehen, ja diese stecken noch zur Hälfte im Hauptkörper drin. Die Verquickung der Einzelkörper mit der Dominante geht weiter, als die Verschlingung organischer Geschöpfe in einer plastischen Gruppe (ohne Loslösung ihrer Mitglieder vom gemeinsamen Boden) jemals gelangen kann, nämlich bis zur Einverleibung: es entsteht eine höhere Einheit, die zwingend an die Vorstellung des Wachstums gemahnt, sei es auch der Pflanzenwelt (z. B. Kakteen) oder kristallinischer Gebilde. Die Vorstellung bleibt eine eminent plastische, nämlich eine in sich gegliederte Körpereinheit. Andererseits aber ist unleugbar, daß das Kollektivgebilde sich am ehesten den Leistungen psychischer Synthese vergleicht.

Darnach erscheint überall, wo vom Gesamteindruck des Baukörpers von außen die Rede ist, die Bezeichnung als Gruppenbau am besten geeignet,[1]) um den plastischen Charakter des monu-

1) Auch Riegl weiß, daß der Gruppenbau, den er Massenbau nennt, hauptsächlich am Äußeren zur Geltung kommt (a. a. O. S. 15).

mentalen Bauwerkes auszuprägen, während wir unter Baugruppe auch einen freieren Komplex von mehreren relativ selbständigen Baukörpern verstehen. Wo jedoch auf das Innere zugleich Rücksicht genommen wird, könnte der Ausdruck Gruppenbau Bedenken erregen. Hier liegt alles daran, sich klarzumachen, daß in der Tat eine Mehrzahl von niedrigeren, unter sich gleichwertigen Vertikalachsen, wenn auch nur ideell vorhanden, im Kreise um eine höhere, ihrem Werte nach überlegene herumstehen. Geben wir jeder dieser aufrechten Geraden ihr entsprechendes Raumvolumen, so kann das entstehende Raumgebilde mit seiner peripherischen Gliederung nur als ein Kollektivum erklärt werden, das einerseits durch die Koordination der (halb)zylindrischen Erweiterungen im Kreise um den (voll)zylindrischen Hauptraum, andererseits aber entscheidend durch die Subordination der peripherischen Reihe unter die Dominante charakterisiert wird. Die letztere Bestimmung ist eben die ausschlaggebende, die zur Entstehung einer höheren Einheit führt, und zwar auch im wörtlichen Sinne zur höheren, über alle Trabanten hingreifenden Kuppelwölbung, die alle anderen sozusagen in sich aufhebt (wie z. B. an der sogenannten Minerva Medica in Rom). Ein solches Raumgebilde ist eine zentralisierte Sammeleinheit, im Unterschied von der früher besprochenen Sammelkomposition, die im Nebeneinander der versammelten Einheiten bestehen bleibt und sich nicht zu einer Körpereinheit auswächst, mag auch der verbindende Rahmen und die Kraft der Dominante die Zusammenfassung für unseren Intellekt erleichtern, ja zwingend herbeizuführen. Der Unterschied von dieser Kombination isolierter Bestandteile zu einer Sammeleinheit wäre für den Innenraum als solchen wohl mit dem Ausdruck „Raumgruppe" zu fassen, damit wieder der plastische Charakter des Ergebnisses zu seinem Recht komme.

Immer gehört ein solches kompliziertes Raumgebilde im Gegensatz zu dem monumentalen Einraum als dem einfachen und absoluten Individuum zur Klasse der Raumkompositionen, unterscheidet sich aber von anderen durch das Aufgehen einer Mehrzahl in eine höhere Einheit, die sich alle angereihten Individuen gleichmäßig unterordnet und bis zur Hälfte einverleibt, so daß nur die Wachstumsachse jedes angegliederten Raumgebildes noch als eigene bestehen bleibt. Die ästhetische Gesamtaufnahme einer solchen Einheit ist nur im Innern ohne Reflexion möglich, da wir den Anblick des Äußern von oben her, als Ausnahmefall oder ganz

ausgeschlossen, nicht mitrechnen dürfen. Zur unmittelbar sinnlichen Wirkung kommt vom Äußern immer nur eine Seitenansicht. Von dem großen Baukörper hebt sich stets ein kleinerer Körper oder ein Paar, eine Mehrzahl, in mehr oder minder perspektivischer Verschiebung, so weit ab, daß sie dem Beschauer wirksam entgegentritt. Es ist ein eminent plastischer Eindruck, der durch die unten in starker Ausladung vordringenden Körper „zu deutlichem Bewußtsein bringt, daß der Bau sich auch in der Tiefendimension zu einem isolierten Individuum abschließt,"[1]) und sich damit zugleich gegenüber der vertikalen Parallelebene unseres Sehfeldes isoliert. Das stoffliche Individuum, hier eine Sammeleinheit, soll sich in voller Dreidimensionalität von der Sehebene loslösen; aber zwischen den Hauptkörper und den Beschauer wird eine Reihe kleiner Individuen eingeschoben, die eine Übergangszone erfüllen und auch seitlich die Erscheinung der Körpermasse mit ihrer räumlichen Umgebung vermitteln. Durch sie schon wird ein fühlbarer Zusammenhang zwischen der innen wirkenden Dominante und der ungestalteten Raumweite, wenn auch noch nicht hergestellt, doch angebahnt, — eine Tatsache, die für das Übergleiten von der streng plastischen zur malerischen Anschauungsweise, vom tastbaren zum optischen Wert besonders beachtenswert erscheint.[2]) Diese Vermittlerrolle verwandelt sich, sowie wir in das Innere treten, je nachdem wir die zentrifugale oder die zentripetale Bewegung bei unserer Aufnahme vorwalten lassen. Sehen wir die Nischenräume an der Peripherie als Ausstrahlungen an, so bilden sie zusammen eine vermittelnde Gestaltungssphäre, die den Abschluß nach außen vorbereitet und die Schroffheit der einfachen zylindrischen Umfassungsmauer mildert. Fassen wir die Nischenräume dagegen von dieser äußeren Grenze nach der Mitte wirkend auf, so erscheinen sie wie eine Gemeinschaft von Einzelkräften, die sich aufopfernd im Dienst einer höheren Einheit bemüht und deren letzten zusammenfassenden Aufstieg ermöglicht, indem sie auf eigene Selbständigkeit ver-

1) Riegl, a. a. O. S. 26. Der Abschnitt über die Minerva Medica leidet allerdings an viel Unklarheiten, die dadurch entstehen, daß der Standpunkt des Betrachters oft gewechselt wird, ohne nähere Angabe darüber. So wird unter Grundebene bald der Reliefgrund, die vertikale Parallelebene vor uns, bald der Erdboden, die horizontale unter uns bei Vogelperspektive verstanden.

2) Vgl. dazu Schmarsow, Barock und Rokoko 1897, das Kapitel über Michelangelo als Bildner und Baumeister, wo auf die spätrömischen Bauten im Vergleich mit St. Peter Rücksicht genommen ist. Prinzipielle Erörterung S. 100 ff. und Auseinandersetzung mit Burckhardt-Wölfflin.

zichtet. Diese Bedeutung einer vermittelnden Übergangszone muß um so stärker überwiegen, wenn — wie in der Minerva Medica zu Rom — die vermehrte Zahl von Nischen schon in ununterbrochener Reihe aufeinanderfolgt, ganz besonders aber, wenn sie ebenfalls an diesem Beispiele als untere Erweiterung mit einer oberen Fensterreihe im Kuppelraum des Mittelbaues zusammenwirkt. Waren die Fensteröffnungen auch gewiß mit Marmorplatten oder hellem Gitterwerk geschlossen, so daß sie nach außen nicht als dunkle Fensterhöhlen, d. h. wie Löcher die Einheit der Umfassungsmauer durchbrachen, so gewährten sie doch im Innern dem Tageslicht in etwas gedämpfter Stärke vollen Zutritt und ließen dem Einfluß der Himmelsweite in dieser oberen Region freien Spielraum, der die Schattentiefen der unteren Zone notwendig als Gegensatz herausfordert. So kann die Gesamtwirkung des Rauminnern auf den Kontrast von Schatten und Licht gestellt werden und der Helldunkelrhythmus zwischen unten und oben der optischen Auffassung des Luftmediums den Vorrang vor aller plastischen und architektonischen Formensprache verschaffen.

Solch ein Kontrast zwischen Lichtgaden oben und Schattenzone darunter charakterisiert jedenfalls den Rundbau von Sta. Costanza in Rom. Hier ist kein Kranz von Nischen, wie in der Minerva Medica, sondern ein ununterbrochener ringförmiger Umgang um den Mittelbau gelegt, also keine Mehrheit von Individuen zum Dienst herangezogen, sondern eine geschlossene Raumeinheit der überragenden untergeordnet und ebenso die umschließende Körpermasse als Kontinuum von dem, triumphierend gleichsam, darüber hinaussteigenden, leichteren mit Fenstern durchbrochenen Kuppelbau unterschieden.[1]) Der Doppelsäulenkranz, der im gemeinsamen Untergeschoß die beiden Bestandteile trennt, betont zunächst die Selbständigkeit und gesonderte Existenzfähigkeit beider Raumteile. Dann erst werden die konzentrisch geordneten Säulenpaare zusammengejocht und tragen gemeinsam die Bogenreihe mit der Obermauer, über deren geschlossenem Zylinder der Lichtgaden aufsteigt. Auch am Äußern wird kein Verwachsen des unteren Ringbaues mit dem Tambour sichtbar, wie bei den halbzylindrischen

1) Deshalb möchte ich nicht mit Riegl S. 28 eine „Fortentwicklung" der Nischenreihe der Minerva Medica im fortlaufenden Umgang von Sta. Costanza erkennen. Es ist doch ein prinzipieller Unterschied zwischen einer Mehrzahl von Individuen (wie die Paladine des Königs an der Tafelrunde) und einem Kontinuum, (wie die Durchschnittsmasse des Volks, der Gemeinde).

Trabanten der Minerva Medica durch ihre Halbkuppelwölbungen, sondern ein Pultdach lehnt sich ringsum an den zylindrischen Mittelkörper, d. h. nur äußerlich an. Es ist kein organischer Zusammenhang mit der höheren Einheit am Außenbau erkennbar, und mit diesem Verzicht auf ein plastisches Erfordernis wird der Charakter als Monumentalbau schon in Frage gestellt. Den klassisch-antiken Begriffen von Monumentalität entspricht dieser Gesamteindruck (wie wir ihn auch rekonstruierend verbessern mögen) jedenfalls nicht mehr. Auch in diesem Punkt nähert sich Sta. Costanza dem Wesen der christlichen Basilika, die der plastischen Durchbildung des Äußern keine Stätte gewährt.

Sta. Costanza ist denn auch ursprünglich als Baptisterium neben der Basilika der Konstantina, Tochter Konstantins, erbaut, und führt uns auf die christliche Wandlung im Wesen des Zentralbaues, die durch die Spätantike schon vorbereitet war. Die christlichen Baptisterien sind freilich nicht allein „monumentale Einfassungen der Piscina, d. h. der weihevollen Stätte, an der sich die Aufnahme in die christliche Gemeinde vollzog“.[1]) Das würde nicht ohne weiteres die Adoption des Kuppelbaues und des streng zentralisierten Baukörpers erklären. Wir kommen auch hier nicht aus ohne die Vertikalachse auf dem Mittelpunkt, die noch immer nach antiker Anschauung die Trägerin der Einheit und die Dominante des Ganzen ist, gleichwie das Standbild, der plastische Körper des heidnischen Gottes. Nur eine Vergeistigung hat sich vollzogen, seitdem nicht mehr das Idol leibhaftig dasteht, sondern die Raumgestaltung allein auf die fühlbar wirksame Kraft hindrängt, die eben nur an dieser Stelle als ideelle Beziehungsachse zwischen Unten und Oben tätig sein kann. Sie geht auf das Haupt des Täuflings oder das symbolische Element des Wassers nieder, wie bei dem vorbildlichen Akt der Taufe Christi im Jordan die Stimme des Vaters aus der Höhe, oder wie in Darstellungen dieses Ereignisses nach dogmatisch ausgeprägter Christenlehre die symbolische Gestalt der Taube herabfährt auf den Scheitel des Sohnes. Mag auch die Taufe an den Neophyten nur im Umkreis dieser Hauptachse vollzogen werden; sie selbst bleibt der konstitutive Faktor und enthält das Kraftzentrum, von dem die magische Wirkung des Kontaktes mit dem flüssigen Element ausstrahlt. Diesem, die Materie sozusagen auflösenden, alle Körperwerte umwertenden, ja so weit wie möglich

1) Riegl, Zur Entstehung der altchristlichen Basilika S. 204.

entwertenden Vergeistigungsprozeß entsprechend, tritt immer bewußter an die Stelle des Einzelgliedes, des stofflichen Trägers, die Raumöffnung als die eigentliche Hauptsache, in der sich solche magische Wirkung bewegen kann, bis zur wunderbaren Wirkung in die Ferne. Natürlich wird diese Konsequenz erst allmählich zu klarem Bewußtsein hindurchdringen; aber sie läßt sich unzweifelhaft beobachten: der Intervall wird die positive Potenz; das sinnliche Material und der begrenzende Körper muß die führende Rolle abtreten, er wird zum negativen Faktor, den man eben nur nicht entbehren kann. Diese Baugesinnung, die von der monumentalen der Antike weit abliegt, ist die eigentlich christliche, die sich früh und klar genug manifestiert, so daß sie nicht verkannt werden sollte, obwohl sie durch Kompromisse verdunkelt, ja durch starke Reaktion der griechisch-römischen Kulturmacht und des uralten Kunstgefühls periodisch zurückgedrängt ward.[1])

Santa Costanza ward nicht allein als Baptisterium neben der Basilika errichtet, sondern als Zentralbau von der Stifterin Konstantina zur Grabstätte gewählt. Der prachtvolle Porphyrsarkophag, der 354 die Leiche der in Bithynien gestorbenen Fürstin aufnahm, stand in einer, aus der kreisförmigen Umfassungsmauer ausgesparten Kapelle, wie später hinzugekommene Särge in den Nischen des Umgangs. Zugunsten des Taufbeckens war von vornherein auf den Platz im Mittelraum verzichtet, den die plastische Auffassung des Monuments im klassisch-antiken Sinne verlangt hätte. Auch ein anderes Zeichen spricht dafür, daß sich in der allgemeinen Auffassung ein Wandel vollzogen hatte, der wieder eine Etappe auf dem Wege vom Mal zum Raume bedeutet. Die Arkadenreihe des Säulenkranzes zeigt den Hauptachsen des Plans entsprechend größere Bögen, zwischen denen je zwei kleinere stehen, so daß nicht allein eine rhythmische Gliederung dieser entsteht, die an die Triptychenreihe des Wandgetäfels im Tambour und an die Gruppierung der Fenster im Lichtgaden anschloß, sondern im Mittelraum auch die Kreuzform ausgeprägt wird. Das ist ein Symptom des Zusammenhangs mit hellenistisch-orientalischen Zentralbauten, die wir erst neuerdings nach ihrer vollen Bedeutung würdigen lernen. Die Aufnahme der Kreuzform in die Kreisform des Monumentes charakterisiert ein bestimmtes Entwicklungsstadium dieses Bautypus, den wir zwischen

1) Sie offenbart sich auch in der Vernachlässigung des struktiven Zusammenhangs in Santa Costanza. Vgl. Schmarsow, Der Kuppelraum von Santa Costanza in Rom und der Lichtgaden der altchristlichen Basilika. Leipzig 1904.

Baptisterium und Basilika einordnen müssen und mit einem eigenen Namen „Martyrion" belegen dürfen.[1])

Es steht zwischen Denkmal und Kultushalle, also zwischen Zentral- und Langhausanlage mitteninne. Der Zentralbau, den Konstantin über dem Grabe Christi in Jerusalem errichten ließ, haftet noch an diesem Monument, geht aber in der Raumbildung

---

1) Vgl. Strzygowski, Der Dom zu Aachen 1904 S. 23 ff. — Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte 1903 und Orient oder Rom, 1901. S. 97 ff. zu Tafel IV.

Martyrion ist zunächst ein Märtyrergrab, das sich zum Denkmal oder zur Kultstätte entwickeln kann, d. h. entweder zum tektonischen Körper oder zum architektonischen Raumgebilde. Es ist ursprünglich nur ein Gehäuse, wie jene lykischen Grabmäler mit der Bahre unter der verhüllenden Kapsel auf einem Untersatz. Die Verehrung der christlichen Blutzeugen errichtet einen Altar über der Gruft oder hebt die Gebeine und bettet sie in einem kostbaren Sarkophag über der Erde, der nun selbst als Altar dient, oder Anlaß gibt, darum, darüber eine Kapelle zu bauen. Ein ägyptischer Leinwandstreifen im Berliner Museum mit Daniel zwischen zwei Löwen nebst Habakuk und einem anderen Zeugen bietet auf dem oberen und unteren Rande Darstellungen christlicher Sakralbauten, deren Mehrzahl mit der Beischrift „Martyrion" versehen sind. Lassen die anderen Beischriften bei dem gleichen Bau, Ecclesia megale als Haupkirche und Michaelskapelle (Martyrion Hag. Mich.), auch den Schluß zu, daß keine Unterscheidung der verschiedenen Klassen des christlichen Sakralbaues beabsichtigt ist und daß der Name Martyrion schon so populär war, daß er auch angewendet wird, wo er keinen Sinn hat, so bleibt doch die stereotype Form wichtig als Zeugnis, wie ein altes Erbstück hellenistischer Kunst weitergeführt wird. Das übereck gesehene, mit der Giebelfassade nach rechts gewendete, links dagegen gerade abgeschnittene Bauwerk ist doch als Grabmalsbau unverkennbar. Das geschlossene Erdgeschoß ist senkrecht getäfelt; an der Schmalseite führt eine Freitreppe hinauf zur Cella, deren quadratische Öffnung mit zurückgebundenen Vorhängen als offen oder mit einem Kreuz vor dem Eingang bezeichnet ist. Ein schlichtes Satteldach deckt den Söller. Im Unterschied von allen aufrechten Zentralanlagen, die sonst z. B. als Grab des Lazarus auf bildlichen Darstellungen vorkommen, ist hier ein Langbau für den liegenden Körper des Toten gegeben, und die wagerechte Achse (statt der Vertikalen des antiken Monuments nach Analogie des Standbildes) ermöglicht zugleich den Bewegungsraum der Kapelle für den Gottesdienst. Das mag für ein Einzelgrab oder eine geringe Zahl genügen. Wo aber bei den Christenverfolgungen Massengräber entstanden waren, oder eine nachträgliche Bestattung vieler Märtyrer in pietätvoller Feierlichkeit stattgefunden hatte, da stellte sich von selbst die Form der mehrarmigen Gruftanlagen ein (wie etwa jenes Höhlengrab in Palmyra, das einer hellenistischen Judenfamilie um 259 gehört haben soll), und die einfache Durchkreuzung der Arme entsprach zugleich dem Bedürfnis, das Christenmartyrion als solches zu kennzeichnen. Bei der Überbauung solcher Stätten mit Denkmals- oder Kultusbauten ergaben sich zwei Formen: über der Massengruft die kreisförmige oder polygone, über der kreuzförmigen Anlage ebendiese mit vier gleichen Armen, oder einem längeren, die man seltsamerweise als griechisches und lateinisches Kreuz zu unterscheiden fortfährt, obgleich dazu keine Berechtigung vorliegt.

im Sinne der geistigeren Auffassung weit darüber hinaus. Der Verherrlichung der Persönlichkeit gilt noch immer das Oktogon, das der Maria vom selben Kaiser zu Antiochien gewidmet ward, wie der runde Grabmalsbau für die eigene Mutter Helena in Rom. Ganz frei und klar gestaltet die monumentale Umkleidung eines geistigen Wesens, wir wissen nicht, ob heidnischen oder christlichen Ursprungs, der bedeutsame Zentralbau von Hierapolis. Nur schmal windet sich ein Umgang zwischen der kreisförmigen Umfassungsmauer und den acht Pfeilervorlagen hindurch, die mit einspringenden Winkeln ein inneres Oktogon begrenzen, über dem ein aus acht Kappen bestehendes Gewölbe aufstieg. Gregor von Nazianz schildert poetisch ein von seinem 374 verstorbenen Vater gestiftetes Martyrion als Oktogon mit Emporengeschoß und Kuppel darüber, aus der von Licht umstrahlt lebenswahre Bilder herniederschauen. Glänzende Wandelhallen umziehen das Achteck außen. Aber die Apostelkirche, die Konstantin in Byzanz als Begräbnisstätte für sich und seine Familie erbaute, adoptiert bereits die Kreuzform der Gruftanlagen auch im Monumentalbau, der zugleich dem Kultus dienen soll. Die Kreuzform zeigt auch die Apostelkirche, die Ambrosius 382 in Mailand gründet (seit 396 S. Nazarius betitelt) und das Grabkirchlein der Galla Placidia zu Ravenna. Gregor von Nyssa beschreibt zwischen 379 und 394 ein Martyrion, das er errichten will, bereits als Denkmalskirche von kreuzförmigem Grundriß, in dessen Mitte ein Kreis mit eingezeichnetem Achteck die vier rechteckigen Flügel verbindet, doch so, daß die Arme deutlich aus dem Zentralkörper hervorragen. Ein Achteck, das in den Diagonalen von einem wenig vortretenden Kreuz durchsetzt wird, steht in den Trümmern von Binbirkilisse, nach dem geringen Durchmesser gewiß keine Gemeindekirche, sondern das Martyrion eines Heiligen. Ein etwas breitgedrückter Kreis von beträchtlichem Umfang mit eingeschriebenem Oktogon in Wiranschehr ist durch Anbauten in Kreuzform erweitert und erinnert schon an das gestreckte Polygon von S. Gereon in Köln. Die Macht der Zentralanlage mit schlichter Außenform bestätigt für den fernen Osten noch einmal der Grundriß der ehemaligen Kirche des hl. Gregor beim Kloster Etschmiadsin am Ararat (die der Katholikos Nerses III. 640—661 erbaut haben soll). Es ist ein Kreis von über 39 Metern Durchmesser, in dessen Mitte zwischen vier gewaltigen Pfeilerdreiecken, die eine Kuppel trugen, vier Halbkreise eine vierblättrige Kreuzform beschreiben, die an einer Seite als Tribuna geschlossen, an den

übrigen durch Säulenstellungen geöffnet, das Allerheiligste birgt. Im Rücken der inneren Apsis stößt an den umfassenden Kreis ein viereckiger Anbau, der durch einen Doppelbogen von West nach Ost in zwei durch je eine Tür zugängliche Kammern geteilt ward, also wohl nur als Sakristeiraum angesprochen werden darf.

Dagegen wird in anderen Beispielen Kleinasiens, wie in Derbe das der Kreisform ganz nahe kommende Polygon, in Isaura das Achteck von einer dem Eingang gegenüber hervortretenden Apsis durchbrochen. Damit kommt in den Zentralbau die Vorherrschaft einer Richtung, die — im Gegensatz zu dessen allseitiger Richtung unter der herrschenden Vertikalachse in der Mitte — vielmehr dem Wesen des Langbaues angehört, dessen Hauptachse, der Bewegungsrichtung des Menschen entsprechend, sich wagerecht über die Grundebene erstreckt. Dieser Eintritt der Longitudinale in den Zentralbau ist der Anfang einer andern Entwicklungsreihe, die in der Hagia Sophia zur höchsten Vollendung gelangte.

Die Urform des Zentralbaues, der zylindrische Rundbau mit Kuppelgewölbe, findet sich auch an der altchristlichen Basilika wieder, doch nur als jene offene Hälfte, die wir bereits oben zur Erklärung herangezogen haben. Es ist die halbzylindrische, ursprünglich fensterlose und mit einer Halbkuppel überwölbte Apsis, die am Ende des Langbaues aus der Schlußwand heraustritt. Betrachten wir das Gebilde von der Innenseite, so findet sich, daß eben die zweite Hälfte, die zunächst von der Masse des übrigen Baukörpers nur verdeckt scheinen konnte, tatsächlich abgeschnitten und nicht ausgeführt ist. Die Apsis ist also nur eine große Nische oder Tribuna, wie sie in kleinerem Umfang und nebensächlicher Stellung auch an der Marktbasilika vorkommt. Aber auch hier gehört die Vorderhälfte des Raumgebildes dazu, die, wenn auch nicht körperlich und geschlossen, doch der Vorstellung nach wirksam und fühlbar in den anstoßenden Raum hineinragt. Für die plastische Auffassung des Heidenchristen tritt an die Stelle des Standbildes, das in solcher Koncha der römischen Tempel zu sehen war, nun in der christlichen Kirche die Person des Apostels, des Glaubensboten und später des Bischofs. Und um diesen reihen sich andere Priester und Diakonen zu geschlossener Gruppe, oder zu freierem Zusammenspiel am Altare. Der Diener am Wort, der das starre Götterbild durch lebendige Mimik ergänzt und vollends durch weiter verständliche Sprache noch überbietet, verschwindet aber mit den Seinen aus der Tribuna der Basilika, wenn die Versammlung der Gläubigen

auseinandergeht. Der Altar ist nur ein tektonisches Mal, der feste Untersatz für die ideale Mittelachse des Raumgebildes. Und die Schwesterkünste vermögen nur ein Bild in der Halbkuppel dahinter und am Triumphbogenfelde darüber, oder, wo die Statue des Erlösers ausgeschlossen wird, nur ein Symbol als sinnlichen Träger und greifbaren Anhalt statt des bleibenden Wertes selber zu liefern. Konstantin stellt noch das Standbild Christi, der sich im Streit um das Imperium mächtiger erwiesen als alle Götter Griechenlands, Roms, Ägyptens und des Orients sonst, wie einen Olympischen in seinen Kaiserpalast. Er erbaut ihm Basiliken, wie sich selbst seinen Audienzsaal, und zu Jerusalem gar eine prunkvolle Königshalle für Christus Imperator und einen Zentralbau über seinem Grabe. Die fortschreitende Reinigung der neuen Staatsreligion beseitigt zunächst das Standbild als naive Übertragung des Heidentums, wenn es auch im Relief der Sarkophage noch wiederholt wird. Aber die Apsis der Königshalle hellenistischer Zeit ist auch ihr die selbstverständliche Fassung für die Gegenwart des unsichtbaren Basileus, den sie verehrt, oder des Herrn, dessen Person, wenn auch vergeistigt, immer noch als Individuum an dieser einen Stätte haftet, der Dominica, wie die Lateiner sagen. Von der Vertikalachse, die vom Scheitel der Halbkuppel auf den Mittelpunkt des Halbkreises darunter gefällt wird, als unkörperlicher Dominante, strahlt doch die magische Kraft aus, wie im Baptisterium, wo sich die Kuppel und die Zylinderwand voll ausrundet. In der Kirche, wo sich die Tribuna in ihrer ganzen Weite öffnet gegen die versammelte Gemeinde zu, da wirkt auch der Reflex von der sphärischen Fläche der Halbkugelwölbung wie von der Kurvatur der senkrechten Wandung mit in den anstoßenden Raum des Saales hinaus. Der volle Umkreis, nach vorn ergänzt, gehört auch hier zur notwendigen Abschließung der Berührungssphäre. Die leibliche Gemeinschaft ward eine unmittelbare an hohen Festtagen, wo das Wort, die Lehre, d. h. die poetische Vermittlung des Evangeliums, nicht genügte und für Judenchristen wie für Heidenchristen das erlösende Opfer an deren Stelle trat. Mit den sinnlichen Zeichen der Kommunion tritt die Allgewalt der bildenden Kunst in ihr Recht, den Glauben zu stärken und die hoffende Zuversicht zur Gewißheit des wirklichen Erlebnisses zu steigern. In der frühchristlichen Zeit, die auch wir kurz und gut die kommunistische nennen wollen, war die Einverleibung des Opfers ein Hauptbestandteil seiner Gemeinschaft mit den Verehrern des Gotteslammes, die Wiederholung der Abendmahlsfeier

die höchste Bestätigung seiner Zugehörigkeit zu den erwählten Scharen. Der Tisch des Herrn tritt dann an die Stelle als greifbares Substrat, auf dem sich die unmittelbare Berührung mit dem ewigen Werte vollzieht, wie das Taufbecken im Baptisterium, wo die Einverleibung des Neophyten in die Gemeinde der Heiligen stattfand. Später, als das erlösende Opfer vom Priester allein dargebracht und empfangen ward, erweitert sich auch der Abstand des gewöhnlichen Mitgliedes von der haptischen Zone zur optischen Region. Das Meßopfer am Altare fordert nur die Anteilnahme an den sichtbaren und hörbaren Ausdrucksmitteln des Vorgangs; eine reifere Auffassung mochte den Vorgang völlig in das Innere des Gemüts verlegen; aber das war schwerlich die des Volkes. Von den Verhältnissen der primitiven Zeit darf niemals abgesehen werden, wenn es gilt, den Zusammenhang des Kunstwollens der altchristlichen Gemeinden mit dem der allgemeinen Kultur des Römerreiches zu verstehen. Die Kunsttradition mußte von der Heidenwelt wie vom Judentum auf sie übergehen, wenn jene auch die bildenden Künste, dieses die poetisch-musikalischen bevorzugt hat. Wer sogleich zu dem vorgerückten Zeitpunkt übergeht, da das Christentum Staatsreligion wurde, der verkennt nicht allein die Verschiebung des Niveaus, die sich eben damit ereignen mußte, sondern gibt auch die wertvollen Residuen selbstschöpferischer Anläufe preis, die notwendig durch diese Krisis hindurchgerettet wurden, und deren künstlerischer Niederschlag zweifellos sowohl bei judenchristlichen Gemeinden, wie inmitten der hellenistischen Kultur vorhanden war.[1]) Solange die griechische Sprache auch in der römischen Gemeinde vorherrscht, darf dieses gemeinsame Erbteil gewiß auch hier nicht unterschätzt werden, und durch die Verlegung der Kaiserresidenz nach Byzanz bekommt es erst recht wieder die Oberhand. Das beweist die weitere Entwicklung des Zentralbaues und seine Verbindung mit der Basilika deutlicher, als irgendein erhaltenes Zeugnis sonst es vermöchte.

1) Vgl. Felix Witting, Die Anfänge christlicher Architektur, Straßburg 1902, dem jedenfalls das Verdienst zukommt, die Genesis der altchristlichen Basilika einmal wieder von innen her gesucht zu haben, wenn auch ästhetische Prinzipien und praktische Zwecke noch in dem Erklärungsversuch unvermittelt nebeneinander herlaufen.

XV.

LANGBAU (BASILIKA) UND ORGANISATION

Die Apsis als Zentralstelle für die Gegenwart des unsichtbaren Gottes der Christenheit macht auch die Basilika, d. h. die Königshalle oder den Audienzsaal des Basileus, geeignet zur Adoption für den Gottesdienst der altchristlichen Gemeinde, mag diese Eingewöhnung sich schon in der Privatbasilika der Wohnhäuser, oder in der Herrichtung anderer Säle für den neuen Zweck herausgebildet haben. Die Ähnlichkeit mit dem Saalbau der Diadochenpaläste und ihren weiteren Abkömmlingen im Römerreich gab dem christlichen Gotteshaus den Namen, wie der Basilica forensis, von der man es unmittelbar herzuleiten versucht, wo es gilt, sozusagen auf dem römischen Boden zu bleiben.[1]) Ein überdachter Hofraum war die Königshalle in der alexandrinischen Welt gewiß ursprünglich ebenso, wie die Markthalle mit angehängtem Richtertribunal es war und bleiben durfte. Das gemeinsame Merkmal aller drei Hallenformen ist jedoch im Grunde nur der entscheidende, nicht variable Bestandteil mit dem Träger der Dominante an der Zentralstelle, nämlich die Tribuna oder Apsis, nicht der Sammelraum, an den sie sich anschließt, der sich aber seinerseits nach der besonderen Aufgabe verändern mag. Bei der Markthalle ist es gleichgültig, welche von beiden Richtungsachsen durch ihre Länge das Übergewicht bekommt: der Verkehr der Leute und die Verteilung der wechselnden Gruppen steht in keiner dauernden Beziehung zum Richterstuhl, der an einer Langseite ebenso gut wie an einer Querseite angesetzt werden kann. Die Markthalle selbst kann alle übrigen Seiten dem freien Zutritt offen halten, die geschlossene selbst ihre Eingänge überall anbringen; denn sie ist nur ein überdachter Platz

---

1) Vgl. neuerdings Al. Riegl, Zur Entstehung der altchristlichen Basilika im Jahrb. d. K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Bd. I. Wien 1903. S. 195 ff.

zum Kommen und Gehen, zum Zirkulieren und Herumstehen, wie der offene Markt, die Loggia mit einer geschlossenen Seite, oder die Börsenhalle. Wichtiger bleibt die ausgesprochene Tiefenrichtung schon für den Empfangsaal im königlichen Palast, wenn der Einzug von Gesandtschaften und die Audienz beim Monarchen sich eindrucksvoll gestalten soll; denn dazu gehört ein beträchtlicher Abstand zwischen Zugang und Endziel, ein bequemer Spielraum mit ausgeprägter Tendenz auf den Höhepunkt aller Beziehungen. Ganz unbedingt gefordert wird jedoch die Vorherrschaft der Länge bei der Basilika für den christlichen Gottesdienst. Sie ist kein beliebiger Versammlungsraum, nicht für feste Ordnung im Stehen oder Sitzen um einen Mittelpunkt wie zur Beratung oder Verhandlung, nicht für ungebundenes Herumgehen, Begrüßen und Schwatzen wie die Marktbasilika, die sich der Straße anbequemt. Man braucht nur den Gesamteindruck einer altchristlichen Basilika von außen auf sich wirken zu lassen, um schon da zu erkennen, daß das Richtungsmoment nicht nur nicht gleichgültig, sondern evidente Hauptsache des Innern sein muß.

Schon der Vorhof bedeutet eine Verlängerung der Richtungsachse, wie er andererseits unzweifelhaft erkennen läßt, daß wir den Ursprung der ganzen Anlage viel eher im orientalischen oder hellenistischen Wohnbau, als im öffentlichen Profangebäude, des geschäftlichen Handels und Wandels, zu suchen haben. Sonst würde auch eine Erinnerung an den ägyptischen Wallfahrtstempel gewiß eher am Platze sein, besonders an die Verbindung der beiden Bestandteile, des Vorhofes unter freiem Himmel mit Säulenreihen an der Innenseite der Umfassungsmauern und des überdachten Innenraumes mit seinem korridorartigen Säulengang in der Mitte. Gerade dieser Vergleich muß aber jeden Versuch, auch den zweiten Teil wie einen Versammlungsplatz aufzufassen, gleich dem ersten, als einen unkünstlerischen Einfall erweisen; denn das wäre eine Wiederholung desselben Motivs, die hier, wo das Ganze schon mit der Apsis am zweiten Raum abschließt, erst recht ungeschickt gewesen wäre. Solchen Pleonasmus mochte sich der lange Prozessionstempel wie eine Jahrmarktsgasse gestatten, weil er seinem andersartigen psychagogischen Zweck entsprach; für die fortgeschrittene Vergeistigung der spätrömischen Kultur, ja für die Verfeinerung der Ansprüche schon wäre er undenkbar. Das Gemeinsame mit dem ägyptischen Tempel bleibt aber gerade der durchgehende Prozessionsweg, den der ganze Gebäudetraktus der christlichen Basi-

lika ebenso, vom engen Eingang in der Hofmauer bis zum Abschluß, den der Blick nicht mehr absieht, schon von außen verkündet.

Gerade diese Lebensachse des Organismus zu eliminieren bestrebt sich die neueste Theorie, die uns die Entstehung der altchristlichen Basilika erklären will[1]) und zwar durch den Vergleich mit dem überdachten Hofraum der Markthalle. Der Vorhof unter freiem Himmel ist solche Anlage zur Sammlung vor dem Eintritt. Bildete schon der antike Portikus einen Gang, der womöglich nach allen Seiten, mindestens aber nach einer Seite mit einer Säulenreihe durchbrochen war, so haben wir nun solche Gänge rings um den offenen Platz, an den abschließenden Mauern entlang. Sollten im antiken Portikus vielleicht vorwiegend die Säulen, d. h. die Reihe „begrenzter, tastbarer, stofflicher Individuen" wirken, so kam hier unter dem schrägen Pultdach gewiß noch der Schattensaum in Betracht, der mit den Arkaden zusammen den hellen freien Platz, wie eine Bordüre den einheitlichen Teppichgrund, umzog. Im Sonnenschein glänzte das Wasser des Brunnens inmitten der belichteten Fläche. Unwillkürlich aber gewann die dem Eintretenden gegenüberliegende Säulenhalle jenseits des Kantharus den Charakter der Schauseite, im Verhältnis zu den beiden Portiken links und rechts den Wert der Dominante. Hier zog die Schattenfolie hinter der Säulenreihe den Blick schon vorbereitend in die Tiefe, wo in der Schlußwand sich die Pforten des Innern öffnen.

Überschreiten wir die Schwelle, so enteilt unser Blick notwendig in der gedämpften Beleuchtung der Basilika bis an das Endziel im Grunde; denn auch hier fliehen zwei Säulenreihen links und rechts, wie draußen auf die Vorhalle, nur länger und deshalb für das entlanggleitende Auge in schnellerer Folge der Einzelglieder zusammen auf das Mittelstück, die Tribuna, die diesen Richtungsblick abfängt, sozusagen zurückstaut, bis er abermals vorzudringen versucht. Wir würden gewiß zu weit gehen, wenn wir diesen unaufgefordert sich einstellenden Richtungsblick zur Orientierung, vom Eingang auf das Endziel hin, schon im Sinne des modernen Übergewichts optischer Auffassung und malerischer Anschauungsweise dahin ausbeuten wollten, im altchristlichen Innenraum seien schon die spezifischen Absichten der malerischen Perspektive verfolgt worden. Es ist gewiß richtig, wenn gegen eine solche Interpretation Verwahrung eingelegt wird. Nur muß man mit dem Einspruch nicht

1) Riegl a. a. O. 1902, S. 208 f. Vgl. Spätrömische Kunstindustrie S. 28—35.

wiederum nach der anderen Seite zu weit gehen und die natürliche Wirkung auf das menschliche Sehorgan, d. h. die faktische Perspektive wegleugnen wollen, die sich bei dem gewöhnlichen Abstand der Tribuna vom Eingang notwendig und zwingend einstellt, und stets mit einer gewissen geistigen Perspektive verbindet, die wir auch beim ägyptischen Tempel trotz der Querbauten immer an der Leitungsbahn des vorgeschriebenen Weges erleben. Nur eine malerische Perspektive, die den Innenraum als solchen durch einen Ausschnitt aus dem unendlichen Raume täuschend zu erweitern sucht, haben wir in der altchristlichen Architektur gewiß nicht zu erwarten, es sei denn, daß sie uns selbst unleugbar darauf anwiese.[1])

War der Vorhof im Grunde „nichts anderes als eine Komposition von vier Säulenhallen, die sich nach einem gemeinsamen freien Platz öffneten" (R.), so kann von der Basilika nicht mehr dasselbe gesagt werden. Durch die Säulenhallen, die zur Tribuna hinleiten, kommt das Richtungsmoment hier zum entscheidenden Übergewicht. Es gelangt zunächst „in der Korridorform der Seitenschiffe und in deren überragender Länge gegenüber der Breite" zum Ausdruck, aber keineswegs „künstlerisch einzig und allein". Daß „der Römer der Kaiserzeit im Mittelschiff der Basilika bloß die abschließenden Wandebenen, nicht aber den von ihnen eingeschlossenen Raum gesehen habe", brauchen wir doch wohl nicht zu glauben, und noch weniger, daß er an dem Raum, der vor ihm lag, vorbeigesehen habe, weil — „eben weil der monumentale Abschluß nach oben, die Wölbdecke, fehlt".[2]) Die Basilika war, wird uns kurz gesagt, nur „eine Kombination der Apsis mit zwei Säulenhallen und einem Hofe dazwischen" (209). „Das eigentlich Vorhandene sind demgemäß die beiden Seitenschiffe; das Mittelschiff ist bloß gleichsam Reliefgrund" (210; aber von wo gesehen?), — „architektonisch ein Nichts, ein formloser, leerer Raum und nur provisorisch überdeckt" (210). Die letzte Folgerung lautet denn auch dahin: „das Mittelschiff ist aus der Zahl der künstlerischen Faktoren überhaupt zu streichen" (214).

Und fragen wir erstaunt, wie das möglich sei, so erhalten wir die Antwort: „das künstlerische Element der altchristlichen Basilika

1) Die Beliebtheit perspektivischer Bravourstücke schon in der Wandmalerei Pompejis und in der eingelegten Arbeit der Basilika des Junius Bassus, wie Santa Costanza, bis in die allerunpassendste Stelle, die Fußböden, sollte doch absolute Leugnung perspektivischer Anwandlungen verbieten. Der Einwurf Riegls gegen Witting, visuelle Werte dürften in altchristlicher Zeit nicht mitspielen, ist deshalb selbst sehr gewagt.

2) A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 29.

bildeten noch immer hauptsächlich die Säulen. Nicht der Blick vom Mittelschiff aus gegen die Apsis, sondern der gerade Draufblick von einem Seitenschiffe aus quer über den überdeckten Hof hin nach der Front des anderen Seitenschiffes mit ihren Säulenreihen und Malereien an der Wand darüber war es, der die künstlerische Wirkung des Langhauses bedingte“ (208). Bis wir zu diesem Standpunkt gelangen, müssen wir aber schon einigermaßen ins Innere vorgerückt sein und haben „die erste Wahrnehmung, die sich dem Besucher einer christlichen Basilika sofort aufdrängt,“ schon hinter uns gelassen, nämlich den „bestimmten Eindruck der Symmetrie und der Ebene,“ der dadurch entsteht, daß „die Höhe und Breite des Mittelschiffes in ein wohltuendes Gleichmaß zueinander gebracht sind.“ Wenn wir dort am Eingang angesichts des Hauptraumes vor uns urteilten: „wie enge hängt die christliche Basilika noch mit grundsätzlichen Anforderungen des gemeinantiken Kunstwollens zusammen, so lehrt uns der Anblick der Seitenwände dagegen eine starke Abweichung von diesen Grundsätzen.“

„Abgesehen von der oberflächlichen, auf flüchtigen Fernblick berechneten Bildung aller Details, gewahren wir über den Säulen eine Mauer, über der Mauer eine Flachdecke, ohne daß zwischen diesen einzelnen Reihen eine passende Verbindung hergestellt wäre. Die Einschiebung der Mauer zwischen Säulen und Decke bedeutet allein schon eine Zerreißung des notwendigen Zusammenhangs zwischen Stützen und Decke: zum bezeichnenden Unterschiede gegenüber dem griechischen Säulenhause. Es ist, als ob man es geflissentlich darauf angelegt hätte, alle Versinnlichung eines Kausalzusammenhangs zwischen den Teilen aus dem Wege zu räumen“ (31). „Und diese Aufhebung aller tastbaren Verbindung zwischen den Horizontalgliedern hat zur Folge gehabt, daß jener Eindruck der Notwendigkeit und des innigen organischen Zusammenhangs aller Teile, den die klassische Kunst von der Komposition verlangt, in der altchristlichen Basilika so gut wie verloren gegangen ist.“

Aber vergessen wir nicht: die Anforderungen, die hier gestellt werden, sind von dem monumentalen Tempelstil hergenommen, und die altchristliche Basilika entstammt vielmehr dem Wohnbau, bei dem solche Formensprache gar nicht angebracht war. Und wer da behauptet, das Langhaus der Basilika sollte absichtlich nicht monumental behandelt werden, wie der Mysterienraum als solcher es forderte (R. 205), der darf solchen Anspruch auch an das

Verhältnis der Teile gar nicht stellen. Andrerseits aber kann es sich nicht allein um ein Negatives handeln, d. h. um die nur verneinende Aufhebung des Zusammenhanges; es muß vielmehr in dem Neuen auch etwas Positives gewollt sein. Was wird vermieden mit der spielenden Bekleidung, die keine strenge Struktur, kein zwingendes Ineinandergreifen von unten bis oben darbietet? Die Monumentalarchitektur, die den Ausgleich von Kraft und Last hervorhebt, nimmt auch den Menschen, der darin wandelt, in den Ausdruck ihres „organischen“ Zusammenhanges, ihrer zwingenden Kausalität gefangen; sie nötigt ihn, einzugehen auf ihr tektonisches Gefüge und ihre plastische Gediegenheit. Das wollen diese Wände nicht. Wo aber der letzte Rest tastbarer Verbindung abgestreift ist, da konnte die neue Ordnung nur optisch vermittelt werden, und was der schweifende Blick auf diesen Wänden gewahrt, ist rhythmische Gliederung.[1]) Sie setzt ein bei „dem raschen Wechsel der dichgestellten Säulen mit ihren Interkolumnien“, beherrscht den Lichtgaden „in der durchbrochenen Reihe von Fenstern.“ Und beruht sie nicht endlich auf dem durchgehenden Kontrast der dunkleren Seitenschiffe hinter den Arkaden und dem lichtdurchströmten Obergaden in der Mitte darüber? Sind das aber nicht lauter Faktoren, die nur im großen Saalbau des Hauptschiffes zur Geltung kommen? Und dieser sollte aus der Zahl der künstlerischen Faktoren überhaupt gestrichen werden? Und zwar eigentlich nur deshalb, weil er ein Raum ist, der wie die Behandlung aller Details doch auch seinerseits für den „Fernblick“ berechnet sein muß, also als Raumganzes, als Tiefraum fungieren soll, und zweitens, weil er nur mit einer Holzdecke nach oben abgeschlossen wird, also kein monumentaler Innenraum sein kann und sein will. Wenn nun aber diese bescheidene Holzkonstruktion, sogar der offene Dachstuhl, dessen quergelegte Balken wir uns gewiß auch in polychromem Schmuck wie die Wände, ja in kaiserlichen Prunkbauten wohl ganz vergoldet vorstellen dürfen, wie noch Theodorichs Hofkirche S. Martino den Beinamen „in coelo aureo“ vom goldenen „Gehimelze“ führt, wenn nun gerade diese Deckenform der rhythmischen Gliederung der unteren Horizontalstreifen, ja dem schnellen, vielleicht gar flimmernden Wechsel von Hell und Dunkel, Goldglanz und Schattentiefe, d. h. dem ausgesprochenen Geschmack der Zeit entsprach,

1) Irreführend ist Riegls Bezeichnung „koloristisch“ besonders Spätrömische Kunstindustrie S. 31.

den wir freilich nicht koloristisch nennen mögen, aber als eminent optisch, auf ungreifbaren Augenreiz erpicht bereitwilligst anerkennen.

Zeigt das positive Ergebnis, das wir hervorgelockt haben, nicht überzeugend, daß jene andere Erklärung, die von der Basilika nur die Seitenschiffe gelten lassen und das Mittelschiff architektonisch gefaßt wie ein Nichts einschätzen will, sich selber ad absurdum führt, jedenfalls aber nicht imstande ist, dem Kunstwollen, das sich im Ganzen ausspricht, auf dem eingeschlagenen Wege gerecht zu werden? Der richtige Ausgangspunkt liegt an dem Anfang, den wir für alle architektonischen Schöpfungen aufgestellt haben. „Der Langbau ist für die Bewegung des Menschen in seinem Innern geschaffen," weiß auch Alois Riegl (S. 28). „Bewegung bedingt aber Verlassen der Ebene [das soll doch wohl die Vertikalebene sein, in der sich das Subjekt befindet, die es also hinter sich läßt?], bedingt Berücksichtigung des Tiefraumes, Hinaustreten der Individualität aus sich selbst, in Verkehr mit dem Raume." Das sind also lauter Bedingungen, die im Wohnbau der Vorvergangenheit immer gegolten hatten, aber auch im Tempelbau, der Ägypter wenigstens, schon vollauf verwertet waren. Es ist der antiken Kunst, solange sie nicht die plastische Monumentalität und damit die Beharrung zu ihrem Ideal erhebt, auch niemals beigefallen, in der Ortsbewegung des Menschen einen Widerspruch zur Architektur zu erblicken, und diese Bedingung ihrer Aufgabe gar „zu überbrücken oder zu verschleiern." Ihre Raumgestaltung spricht schon in den Säulenreihen eine offenkundige Anerkennung des Bewegungselementes aus und nimmt die rhythmische Abfolge von vornherein in ihre Gesamtökonomie auf.

Nur wer im Vorurteil des Monumental- oder Materialstils befangen ist, vermag auch mit dem Prinzip der Bewegung im Langbau nichts anzufangen; denn er urteilt immer von dem festen Standpunkt des Mals allein. Aber auch schon von diesem Standpunkt muß der Unterschied einleuchten. Ist denn im Langbau noch die Vertikalachse des Monuments die entscheidende Dominante des Ganzen? Nein; denn der Dachfirst bietet uns eine fortlaufende Horizontale, die zustande kommt wie das Dachgezimmer aus der Wiederholung seiner Dreieckrahmen, d. h. durch Aneinanderreihung aufrechter Einheiten. Die Dominante der Basilika ist die liegende Horizontalachse, die von der Giebelfront der Eingangsseite bis zum Triumphbogen der Apsis weiterrückt. Für den eintretenden Menschen, der

auf dem Boden entlang geht, liegt diese Bewegungsachse zwischen dem Hauptportal und dem Hochaltar, und erst an der Schwelle des Allerheiligsten steht die Vertikalachse eines Zentralbaues, eben als Höhenlot der Apsis unmittelbar vor ihm, so daß er zu ihr aufblickt.

Kehren wir also zur Schwelle zurück, die wir aus der Vorhalle eintretend überschritten haben. Da kommt auch einem Verehrer der absoluten Ebene um jeden Preis wohl das Gefühl zum Bewußtsein, daß die lebendige Bewegung des Menschen das Erklärungsprinzip ist, das sich unmittelbar aufdrängt. „Das Mittelschiff der christlichen Basilika ist begleitet von Säulen," gesteht er sich, „die so eng gestellt sind, daß sich darauf eine übersichtliche Einteilung der Bodenfläche nicht begründen läßt." Und wenn nun vollends über diesen Säulenreihen, die den Beschauer links und rechts begleiten, an der Obermauer in Mosaikmalerei eine Prozession von Heiligen zu sehen ist, wie in jenem S. Martino in coelo aureo zu Ravenna, so bedeutet diese Darstellung doch wohl das künstlerische Bewußtwerden des Raumwollens auch in der Wanddekoration, und zwar bis zur Nachahmung im Bilde gesteigert, wie es nicht gerade den Anfängen des Architekturschaffens zu entsprechen pflegt. Ein Blick auf das Wandgetäfel der Basilika des Junius Bassus, die einst auf dem Esquilin stand, leitet uns zurück ins Jahr 317, und die zylindrische Obermauer des Kuppelraumes von Santa Costanza wiederholt um 326—29 das nämliche Motiv der Triptychongliederung sogar für den Zentralbau. Das eine ein heidnisches, das andere ein christliches Bauwerk unter Konstantin, bestätigen beide, daß die Abtragung des rhythmischen Daherwallens durch den Raum oder des Kreisens um das Zentrum auch für die optische Suggestion in jener Zeit das Maßgebende war, sogar bei sonst monumentalen Absichten.

Die Prozession der Heiligen zum Thron der Höchsten, Marias hier, Christi dort, wiederholt in den Männern auf der einen, den Frauengestalten auf der anderen Seite, nur in höherer Region unter den Auserwählten, was im Erdgeschoß desselben Raumes an festlichen Tagen von den Mitgliedern der Gemeinde selber vollführt ward. Ein weiteres wertvolles Zeugnis, das uns wieder zurückleitet auf die Anfänge, gewährt uns noch der Codex Rossanensis (aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts) in seinen Darstellungen nach dem Abschiedsmal mit dem Osterlamm. Sie geben uns beachtenswerte Auskunft, wie wir die Feier der Kommunion als kirchliche

Zeremonie zu denken haben. Da steht Christus einmal links mit dem Brote und die Jünger nähern sich ehrfurchtsvoll einer nach dem anderen, um in gebeugter Haltung den Bissen zu empfangen. Auf dem anderen Blatte steht Christus rechts mit dem Kelch und der Zug bewegt sich ebenso gemessen auf ihn zu, indem ein Jünger auf den anderen wartet, bis der erste vom Weine getrunken hat und der folgende an die Reihe kommt. Dies Vorbild der Apostelschar auf eine große Gemeinde angewandt, ergibt schon eine ansehnliche Längenausdehnung des erforderlichen Raumes, wenn der fungierende Bischof an der Schwelle des Allerheiligsten stand, und die Prozession der Männer hier, der Frauen dort, die in zwei Zügen durch die Mitte des Langhauses zum Tisch des Herrn geschritten waren, mochte ihren Rückweg getrennt nach links und rechts durch die Abseiten nehmen. So war die Teilung des Saales in drei Schiffe willkommen, und die Erweiterung der Abseiten aus engen korridorartigen Gängen um so selbstverständlicher angezeigt, je größer die Zahl der nicht selber beteiligten Angehörigen war, die andächtig zuschauend in den sonst verfügbaren Zwischenräumen um die Säulenreihen herumstand. In ganz großen Hauptbasiliken mochte die Spende des Sakraments, später besonders, als der Ausbau des Hochaltars und der Chorschranken sich fester gestaltete, ganz in die Seitenräume verlegt und deshalb die Zahl der Schiffe von drei auf fünf vermehrt werden, wie in St. Peter zu Rom oder S. Paolo fuori le mura. Was sich für das feierliche Begängnis des Abendmahls ausgebildet hatte, ward natürlich weiter bestimmend für die übrigen Vorgänge beim Gottesdienst.[1] Für das Meßopfer war es vollends erwünscht, daß der Ankömmling sich alsbald beim Eintritt über den Stand der Funktionen am Altar orientiere; oder bei der Predigt vom Bischofstuhl, bei der Verkündigung des Wortes vom Lektorium her machte sich als Haupterfordernis geltend, daß die Stimme möglichst weit und ungebrochen in den Raum hinausdringe. Mit der Steigerung des Mysteriösen und der Unnahbarkeit des Allerheiligsten schiebt sich zwischen Eingang und Endziel eine Reihe von Abstufungen des Annäherungswertes ein, die in der Zu-

1) Vgl. Felix Witting, Die Anfänge der christlichen Architektur; Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika; Straßburg 1902, wo auch die Vorbereitungen des Liebesmahles schon mit hineingezogen werden. Damit aber verfällt die Erklärung, die sonst mit inneren Motiven rechnet, auf praktische Bedürfnisse zurück, die doch wohl zu transitorische Bedeutung haben, um so entscheidend wirken zu können.

lassung der Katechumenen an den Türen und der Ausschließung der Büßer vom geweihten Innenraum ihren folgerichtigen Ausdruck findet. Einer noch späteren, für unseren Zweck aber kaum noch in Betracht kommenden Phase der hierarchischen Entwicklung gehört dann die Verlängerung des Altarraumes durch den Sängerchor mit seinen Schranken und Ambonen an, d. h. eine Gegenbewegung oder doch ein Gegendruck vom Prebyterium her in den Gemeinderaum, ein Widerspiel, das für die fernere Geschichte des Kirchenbaues die größte Bedeutung erlangt hat. Hier aber, wo es sich nicht um die historische Erklärung, sondern die ästhetische Betrachtung der Basilika handelt, führt uns dies allbekannte Symptom der dynamischen Wirkung, aus der Tiefe der Apsis hervor, zu unserem Ausgang, d. h. zur Bedeutung dieses monumentalen Kernes in der ganzen Raumkomposition der altchristlichen Kirche zurück.

Denken wir das Langhaus zunächst als Bewegungsraum für die Gemeinde auf die Zentralstelle zu, so muß bei der Berührung an den Stufen des Altars notwendig ein beruhigter Stillstand, bei stärkerer Spannung zwischen beiden Kraftpolen aber ein lebhafter Zusammenstoß eintreten und damit eine Verteilung der Massen in die Breite, nach links und nach rechts sich von selbst ergeben. Das alles sind Vorgänge der Aktivität, die zwischen den beiden Hauptfaktoren, der Gemeinde hier, der Priesterschar dort, zum Austrag kommen; sie knüpfen sich selbstverständlich an die verschiedenen Funktionen des unmittelbaren Verkehrs, und damit mehr oder minder an die Ortsbewegung. Über ihnen allen aber waltet die geistige Beziehung. Über allem Getriebe des kirchlichen Lebens, ja vollständig erst recht über der vielköpfigen Versammlung, die der Geist des Evangeliums einmütig durchdringt, beharrt demgemäß der Raum, als bleibende Fassung dieses Verhältnisses. Das Langhaus ist ein Kollektivraum, der eine Menge von Individuen zusammenfaßt zur Gemeinde, und diese findet ihren Zielpunkt in der Vertikalachse der entgegenkommenden Apsis mit deren Inhalt. Ist der Gemeinderaum gedrängt voll, so geht über alle Köpfe hinweg die einheitliche Zusammenfassung, und diese Einheit ist zunächst wieder eine Richtungseinheit, die das Antlitz und die Person jedes Gemeindegliedes auf das gemeinsame Ziel hinlenkt. Aber die Priesterschar ist gegen die Gemeinde zu gekehrt und vereinigt sich schließlich mit ihr, an jenem verbindenden Mal, zum gemeinsamen Aufblick. Dort erst liegt die höhere Einheit, deren Bedeutung durch seitliche Erweiterungen, die aussetzende Gliederung

in einem Querhause, das zunächst nur Intervall ist, erst recht hervorgehoben und erwartungsvoll gesteigert wird, wie durch eine Kunstpause.

Blicken wir vom Eingang über die Köpfe der Versammlung hin, so erscheint ihr gemeinsamer Geist in den Bildern der Apsiswölbung oder in dem einfachsten Symbol, dem Lamme, dem Kreuz, der Taube, sozusagen reflektiert. Was diesen Erscheinungen entgegenwartet in allen, findet seinen Ausdruck nicht sowohl in der Wandelbahn zwischen den Säulen oder in der alternierenden Reihe der Körper und der Intervalle, nicht in der Gliederung der Obermauern, wo andere Bilder sich hinziehen mögen, wohl gar die Scharen der Seligen über den Lebenden gegenwärtig sind und teilnehmen an ihrer Richtungseinheit, auf das Ziel hin, — sondern erst recht in der letzten Region, die sich horizontal unter der flachen Decke oder dem schattenden Dach erstreckt. Es ist der Lichtgaden mit seinen Öffnungen für den Einfluß der Weite, der Unendlichkeit draußen und ihrer Sendboten aus der Höhe. In dieser rein optischen Region wohnen die Gedanken, die Wünsche, das Erlösungsbedürfnis und die Sehnsucht der Gemeinde, wohnt ihre Seele als Inbegriff der ganzen Verbrüderung. Das ist der Idealraum, der dem höchsten Ausdruck der geistigen Zusammenfassung gewidmet ist. Hier mag sich bei hellem Tageslicht noch einmal der feierlich einherwallende Zug der hellen und der dunkleren Wellen wiederholen; aber alles Körperliche, die leibliche Mitwirkung des einzelnen auch als Glied des Ganzen, hört auf und löst sich in schimmernde Bewegung durch den Luftraum. Nur schemenhaft stehen zwischen den Fenstern die hochheiligen Zeugen, an denen der Schein vorüberschwebt. Der Reflex der Decke, als horizontaler Grenzebene, oder der Balkenreihe, mit dem Schattenraum des Daches dahinter, gibt nur den sichtbaren Abschluß, oder wenn man will, noch einmal den gedämpften Taktschlag für den Bewegungszug. Im Dunkel der Abendfeier jedoch stimmt sich dieser Lichtraum über den Häuptern anders, vom Widerschein der sinkenden Sonne bis zu den ergrauenden Schattenlagen, die sich auch über die Fenster senken, und zum schwarzen Schleier der Nacht, dem gegenüber drunten der Kerzenflimmer entflammt und alle Augen auf sich zieht. Immer ist der Obergaden im Bewußtsein der Versammelten, wenn auch für das Auge verfinstert, ein regelmäßig begrenzter Raum, in dem sich die drei unteren Langräume oder die beiden Hälften des Ganzen links und rechts von

der mittleren Richtungsachse, zusammenfassen, zu dem sie aufsteigen, wie die Hälften unseres Leibes zu ihrem Haupt, der einheitlichen Dominante des Ganzen.

Zu den gewöhnlichen Tageszeiten des Kirchenbesuchs dringt jedoch der Blick vom Eingang unten gegen die Apsis hinten diagonal durch die ganze Länge und steigt so von der unteren Region der Säulen in unserer Nähe zur glatt verlaufenden Wand der Obermauer und zur dritten Höhenlage, dem Lichtgaden, auf, um in der Tiefe der Halbkugelwölbung zu münden, oder an der Stirnfläche des Triumphbogens sich auszubreiten, wo uns ein Anhalt für das innere Schauen in einem sinnfälligen Bilde entgegenkommt. Das künstlerische Element der altchristlichen Basilika bilden nicht mehr ausschließlich die Säulen, so unentbehrlich sie auch unten für die unmittelbar körperliche Aufnahme der Ortsbewegung und deren rhythmischer Begleitung oder gar Regelung bleiben. Über sie hinaus führen die beiden oberen Zonen, die flächenhafte, nicht mehr körperlich tastbare, sondern nur vom Auge vermittelte Dekoration der Obermauer, die dem entlanggleitenden Blick keine hinderlichen Vorsprünge entgegenstellen darf, und der Lichtgaden, in dem die Intervalle, als Lichtöffnungen, die positiven und die Wandflächen dazwischen, nur als Fortleiter des kontinuierlichen Verschlusses, die negativen Faktoren oder genauer die Hebungen und Senkungen des dynamischen Rhythmus bilden. Die Flachdecke nimmt mehr das Wesen der geschlossenen Ebene, d. h. der Obermauer oder des Fußbodens auf; das offene Sparrendach mit Querbalken zwischen beiden Wänden wiederholt dagegen das Wesen der Säulenreihen mit ihren Intervallen unten. Darnach bestimmt sich der verschiedene Charakter beider; es sind zwei nebeneinander vorkommende Lösungen, aber die letztere betont den Sieg des Bewegungsprinzips, auf das hier alles ankommt.

Nun tritt auch der Standpunkt, den Riegl als den einzig erlaubten hinstellen möchte, in sein Recht, oder sagen wir berichtigend vielmehr: die Reihe von solchen Standpunkten für den entlangwandelnden Beschauer, die den geraden Draufblick auf die eine Seitenwand in ihrer ganzen Höhe gewähren. Und eben der entlangschreitende Betrachter findet nicht in einem der Seitenschiffe, sondern nur in der mittleren Straße zwischen beiden den Zusammenhang, die Korresponsion beider Säulenreihen und Wandglieder, die er sozusagen nachschaffend hüben und drüben symmetrisch setzt als seine Begleitung und durch seine Blicke in stetem Wechsel

lebendig macht. Das Mittelschiff ist Hauptsache. Hier aber mag sich bei uns, den klassisch oder gotisch geschulten gleichviel, das Bedürfnis regen, die drei Horizontalstreifen auch als Geschosse aufzufassen und im Aufstieg der Vertikalen struktiv miteinander verbunden zu sehen. Aber nur die lineare oder die flächenhafte Zusammenfassung in dieser Richtung, nicht die körperlich greifbare, struktiv-organische, liegt im Sinne der altchristlichen Wanddekoration. Was hier zum Austrag kommen muß, ist wieder die rhythmische Gliederung im Bewegungszuge, d. h. die Gleichheit der Abschnitte in allen drei Zonen, wie eine durchgehende Takteinteilung. Die Interkolumnien unten und die Fenster oben ordnen sich notwendig zueinander als korrespondierende Reihen, so daß je eine Öffnung oben mit einer Arkade unten in eine Vertikalachse fällt. Demgemäß erweitern sich die Abstände von Säule zu Säule. Aber die gleichfließende Reihe wird noch nirgends durch stärkere Einschnitte unterbrochen. Es kommt mehr auf die Verkettung der drei Streifen untereinander, d. h. auf Verbindung zwischen der Arkadenreihe unten und der Fensterreihe oben, also in der gemeinsamen Zwischenregion der Obermauer an, als auf senkrechte Gliederung vermittels durchgehender Träger für das leichte Dach oder Deckengebilde. Die Strophenbildung durch zusammenfassende Gruppen gehört erst einer späteren Entwicklung an, auf die wir höchstens noch einen kurzen Blick werfen können.

Der leichtgebauten Privat- oder Palastbasilika, deren Wesen das christliche Gotteshaus beibehielt, weil es dem lebendigen Bewegungsprinzip der neuen Religion entsprach, stand, als das Christentum durch Konstantin anerkannt wurde, im römischen Reiche die monumentale Basilika gegenüber. Ihr klassisches Beispiel ist die Maxentiusbasilika am Forum, die in traurigen Resten nur wenig über den einstigen Raum auszusagen vermag, aber mit ähnlichen Schöpfungen jener Zeit doch unzweifelhaft nachhaltige Wirkung ausgeübt hat. Ihre drei Bogenhallen sind heute noch die Brücke zum byzantinischen Kirchenbau für alle, die Kleinasien nicht kennen.

Der Besucher betrat ein Mittelschiff, dessen Länge in drei quadratische Kompartimente zerlegt ist.[1]) Diese Quadrate werden durch

---

1) Vgl. hierzu Riegl a. a. O. S. 30, dessen Angaben ich im folgenden berichtigen muß, da nicht die optische Betrachtung allein, sondern nur verbunden mit der Ortsbewegung die richtige Aufnahme des Raums gewährleistet.

gewaltige Pfeiler mit Riesensäulen davor scharf markiert und die auf den ersteren unmittelbar aufruhenden Kreuzgewölbe, deren Scheitel genau über dem Mittelpunkt eines jeden Quadrates liegen, zentral zusammengefaßt. Die Grenzen der Bodenfläche zeigen dem Eingetretenen sofort die gleichen Abmessungen der Länge und Breite des ersten Raumgebildes, und der Durchblick durch die Mitte gibt die Anweisung auf die zweimalige Wiederholung der nämlichen Größe bis zum Abschluß in der Apsis am Ende des dritten Quadrates. Die klare Übersicht über den Gesamtvollzug muß beruhigen, wenn auch zwei von diesen Zentraleinheiten nur perspektivisch in die erste hineinwirken, und der Verfolg des Weges bis in das dritte Quadrat gibt nur die Erfüllung des erwarteten Ablaufs. Was alle drei zur Gesamteinheit verbindet, ist aber nicht „Symmetrie der Reihung" zu nennen, denn Symmetrie gibt es nur im Nebeneinander, nicht im Hintereinander. Was das Auge wirklich sieht, ist nur die Proportionalität der sich verjüngenden Quadrate an der Bewegungsachse entlang. Der Vollzug durch die Ortsbewegung aber macht aus der proportionierten Reihe den Rhythmus der räumlichen Entfaltung, den wir in der Perspektive vorausahnen und im Fortschreiten genießen. Es sind drei festabgegrenzte, in sich ganz identische Strophen nacheinander. Und der Durchblick beruhigt und klärt diesen Rhythmus zur Harmonie aller Teile. Die Dynamik der einfachen Strophe ist hier jedoch gesteigert, indem sich an jedes Quadrat links und rechts Raumerweiterungen anschließen, die beim durchwandelnden Subjekt gerade unter dem Scheitelpunkt des Kreuzgewölbes die größte Wirkung erreichen, indem hier die Querachsen der tonnengewölbten Nebenräume sozusagen in ihm zusammentreffen. In voller Weite des Mittelquadrats selbst öffnen sich diese dunkleren Seitenräume gegen das Hauptschiff, das durch Fenster in den Lünetten der Kreuzgewölbe erhellt ist, und begleiten so den Vorwärtsschreitenden mit zunehmender und abnehmender Potenz bis an die Schlußecke des Quadrats, wo die mächtig einspringende Säule den Zusammenhang mit dem Gewölbe aufnimmt, und zwar das schließende Viertel des einen und das aufgehende des folgenden vermittelt. Das Übergewicht der Breitendimension über die Höhe, das so entsteht, und die dreimalige Erweiterung am Vollzug der Tiefenachse hin bewirken wieder großartige Beruhigung. Dazu kommt die Massigkeit des ganzen Aufbaues, der Aufwand dauerhaften, undurchdringlichen Materials, um dem Bewegungseindruck vollends den Eindruck des

Stillstands entgegenzusetzen. Die klare Kristallisation der Raumgruppen macht diese gewölbte Basilika monumental.

Aber eine solche Zerlegung des oblongen Raumes in drei Strophen mußte sofort auch in der christlichen Basilika vorbildliche Macht gewinnen, als die Apsis sich zum Chor erweitert hatte und, durch einen zahlreichen, unter sich abgestuften, aber einheitlich wirkenden Klerus, sich ein mächtigeres Widerspiel der vielköpfigen Gemeinde gegenüberstellte (Organisation). Der Ausgleich zwischen beiden Faktoren konnte dann nur in einem Mittelraum stattfinden, der als Drittes zwischen beiden lag (Vierung der romanischen Basilika). Aber der leichtere Aufbau bestimmte auch ein anderes Tempo in dem dynamischen Vollzug zwischen beiden Gewalten (Gotik).

Ein anderes Verhältnis bildete sich bald genug in der griechischen Kirche heraus, indem sich der Kaiser als eigenes sichtbares Zentrum der Zentralstelle des unsichtbaren Gottes gegenüberstellte. Dann wurde die Volksmasse buchstäblich in die Mitte genommen und in die engeren festeren Grenzen eines Kuppelraumes eingeschlossen, der keine freie Bewegung, sondern nur eine vorgeschriebene Stellungnahme in einfacher Unterordnung erlaubt. Bevor diese strenge Zentralisation auch im byzantinischen Kirchenbau durchgreift, strebt eine Reihe von oströmischen Versuchen, das Richtungsmoment der Basilika mit der Geschlossenheit des Zentralbaues zu verbinden und erlebt ihren höchsten Triumph in der Hagia Sophia. Noch herrscht in der elliptischen Gesamtform des Innenraumes die Longitudinalachse vom Eingang bis in die Apsis. Aber hüben und drüben legt sich ein Halbkreis an das mittlere Quadrat, eine Halbkuppel dort und eine andere hier an die auf sphärischen Zwickeln höher aufsteigende Zentralkuppel. Zwei kleinere Halbkreisöffnungen begleiten, links und rechts radial gestellt, die Apsis am Ende, und ein gleiches Paar nimmt die Loge des Kaisers über dem Eingang in die Mitte. Zwischen diesen dreigliedrigen Gruppen, die in der Kuppel des Quadrates ihre letzte Einheit finden, erstrecken sich die Seitenwände des Mittelraumes allein noch in gerader Richtung, der Bewegungsachse durch das Ganze hin parallel. Im Erdgeschoß und der Empore darüber herrscht die einfache Reihung der Säulen, nur in verschiedenem Maßstab der Teile und verschiedenem Tempo ihrer Abfolge. Aber diese Säulenreihen sind schon eingespannt zwischen festen Eckpfeilern am Anfang und Ende. Über ihnen beginnt sofort die Zusammenfassung im Bogenfeld zu symmetrischen Gruppen in den

Fensterreihen und Ziergliedern der Fläche bis zur letzten Einheit in der Kuppel hinauf. Überall sonst waltet das Gesetz der zusammenfassenden Gruppierung über die fortlaufende Reihung vor, d. h. das Prinzip der Beruhigung des Zentralbaues über dasjenige lebendiger Beweglichkeit, dem der Langbau sonst so ausgiebig entsprach. Die Zentralisation unter eine Dominante, wie am Triumphbogen Konstantins, die sich schon an der Längswand der Juniusbasilika auf dem Esquilin ganz nebenher angekündigt hatte und die Triptychenreihe des Wandgetäfels darin, wie im Tambour von Sa. Costanza, charakterisiert, wird nun zum Hauptgesetz des ganzen Gebildes. Seitdem ist die drei- oder fünfteilige Gruppe unter einem beharrenden Höhepunkt das Wahrzeichen der byzantinischen Kunst.

Das nämliche Gesetz der Dreifaltigkeit meldet sich auch am Außenbau der altchristlichen Basilika an den wenigen Stellen, wo dieser bedeutsam hervorragen kann aus den einhegenden Umfassungsmauern des geweihten Bezirkes. Die Basilika ist kein so plastisches Monument wie der griechische Tempel, sondern das Haus des Herrn liegt wie die Häuser der Gläubigen von der Straße zurückgezogen, mit der Innerlichkeit seines Wesens dem Getriebe des Alltags und dem profanen Verkehr entzogen. Die Langseite des Kirchenkörpers kommt fast gar nicht zur Schau. Die Raumkomposition des Ganzen kann nur als Gruppenbau nach außen treten; es ist ein Komplex von Körpern, keine Verquickung von Teilen unter einer höheren Einheit, die als aufrechte Dominante sich erhöbe, wie beim Monumentalbau der Römer. Nur die Abstufung des Kirchenkörpers, d. h. die Raumgruppe von zwei Flügeln unter einer überragenden Mitte, tritt an der Stirnseite heraus, auch diese aber hängt durch ein Übergangsglied, die Vorhalle, mit einem weiteren Vorbereitungsstadium, dem Vorhof, zusammen, setzt sich nicht frei und geschlossen ab, bis zur dreigliedrigen Silhouette, dem Basilikaschema, der Giebelfront. Erst wenn die Umfassungsmauern des ganzen Komplexes fallen, tritt er mit dem Baptisterium daneben oder gegenüber als lockere Baugruppe in die freie Umgebung, an benachbarte Straßen oder ins offene Land.[1]) Dann erst bekommt der Glockenturm, der sich inzwischen hinzugesellt, die Bedeutung eines Mals für die geheiligte Oase in der Wüste der Erdenwelt, das den ausgesonderten Wert auch weit hinaus

1) Wie etwa S. Apollinare in Classe bei Ravenna, das sicher eingeschlossen war, wie S. Paolo fuori le mura bei Rom, S. Agnese mit Sa. Costanza.

verkündet. Aber er bleibt die freistehende Dominante eines Komplexes von Baulichkeiten, die wir in ihrer asymmetrischen Verschiebung zu ihm und ihrer ungleichmäßigen Massenverteilung um dies Mal nicht als plastische, sondern nur als malerische Gruppe[1]) anzuerkennen vermögen.

1) Eine solche war auch S. Vitale in Ravenna mit ihrem ursprünglichen Komplex ganz asymmetrischer Anbauten. Vgl. hierzu Schmarsow, Barock u. Rokoko, S. 17. Plastik, Malerei u. Reliefkunst, S. 127 f.

XVI.

MONUMENTALE PLASTIK

VEREWIGUNG DES KÖRPERS UND VEREWIGUNG DES GEISTES — DIE STATUARISCHE KUNST IN ÄGYPTISCHER UND IN SPÄTRÖMISCHER AUFFASSUNG

Langbau und Zentralbau verhalten sich gegensätzlich zueinander wie Bewegung und Ruhe.[1]) Wer sich darüber klar geworden ist, sollte auch nach der Ursache fragen, wie das zugeht, und den Unterschied des Wesens nicht verkennen, auf den sich dieser gegensätzliche Eindruck gründet. Langbau ist seinem Wesen nach „für die Bewegung des Menschen in seinem Innern geschaffen", er schließt sich also der Ortsbewegung des Bewohners an, wächst mit ihr und hört mit ihr auf sich fortzusetzen; aber er schließt nicht notwendig, sondern willkürlich ab, wie jede willensbestimmte Lebensäußerung des Menschen; er kann in jedem Augenblick weitergebildet, in einem neuen Stück von vorn angefangen werden; er dehnt sich aus und vervielfältigt seine Gestalt, wie der Mensch mit seinen größeren Zwecken wächst. So eben entsteht die Wohnung als Fassung und Ausdruck unseres stetigen Lebens, so die verschiedenen Gebäude für profane Bestimmung, eines ganzen Anwesens, einer Burg mit Palas, Gesindehaus, Kapelle, Speicher und Stallung, einer Stadt mit allen Stätten des öffentlichen Gemeinwesens. Langbau ist also seiner Natur nach der lebendige und bewegliche Wohnbau selber. Seine Lebensachse geht horizontal über den Grund und Boden hin, wie die des vierfüßigen Lebewesens. Als Raumgebilde des aufrecht wandelnden Menschen entsteht er durch Wiederholung unseres eigenen Körpervolumens von Schritt zu Schritt vorwärts. Bannen wir aber den Menschen auf einen festen Standpunkt, so ist er ein Mal, und es entsteht, wo er sich mit einem Raumgebilde umgibt, wie wir oben ausgeführt

1) Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, S. 15.

haben, der strenge Zentralbau, das Gehäuse mit aufrechter Vertikalachse — das Monument. Der Raum, den es enthält, ist auch hier zunächst das allernotwendigste Volumen für den eigenen Körper, wie eine stehende Mumienkapsel. Die Ortsbewegung ist ausgeschlossen, also eine Erweiterung nur durch die Bewegung am Orte, konzentrische Ausdehnung wie beim Atmungsprozeß unserer Brust oder in der Bildungssphäre des Tastraums möglich. Beharrung und Bestand heißt der unterscheidende Willensakt, also Ruhe, Starrheit sein Ausdruck. Zentralbau ist seiner Natur nach Denkmalsbau, seinem Zwecke nach Verewigungswerk. Aber er verewigt das Dasein, nicht das Leben; er ist fertig und abgeschlossen, dem wechselnden Fluß des Entstehens und Vergehens enthoben, des Leibes Notdurft und Nahrung fremd, also in keinem Zusammenhang mit der umgebenden Welt, wie die organischen Geschöpfe durch die Bedürfnisse ihres Stoffwechsels, sondern in Gegensatz zu ihr gestellt, ihre Aufhebung mit Hilfe der unorganischen Materie, die länger währt als alles Geborene. Kristallisation ist das innerste Wesen des Zentralbaues, Organisation das des Wohnbaues. Deshalb verkündet jener Ruhe, dieser Bewegung.

Es kann also gar nicht die Frage sein, auf welchen von beiden die Wahl eines bestimmten Volkes falle. Es war nicht allein nicht ausgeschlossen, daß dieselben Kunstvölker zu gleicher Zeit beide nebeneinander pflegen mochten, sondern es ist selbstverständlich der Fall, sowie es überhaupt eine monumentale Baukunst gibt: der Wohnbau ist notwendig, das Denkmal nicht; der Langbau ist ein natürliches Ergebnis, der Zentralbau ein willkürliches, die Versinnlichung eines Abstrakten, die Verewigung des absoluten Individuums, das gar nicht existiert, sondern nur eine Ausgeburt des Menschengeistes ist.

Gibt es einmal Wohnbau und Monumentalbau, Langbau und Zentralbau nebeneinander, so ergibt sich im geschichtlichen Leben von selbst ein Ausgleich zwischen beiden, indem man durch Beruhigung des Langbaues und Beweglichmachung des Zentralbaues beide gewissermaßen einander annähert. Dieser Austausch der Eigenschaften ist aber, wohlgemerkt, erst möglich, wenn zwischen Wohnung und Denkmal eine gemeinsame Eigenschaft besteht, auf Grund deren sich die Abwandlung vollziehen kann. Dies Gemeinsame ist die Raumbildung, die auch ins Innere des massiven tektonischen Mals eindringt, wie wir im Vergleich des Obelisken mit der Pyramide gesehen haben. Und auf der anderen Seite kann

das Raumgebilde nur monumental werden, wenn es das dauerhafte starre Material des Denksteins herübernimmt und sich ihm anbequemt, soweit es seine eigene Natur erlaubt, d. h. wenn es auf stetiges Wachstum und beliebige Neubildung verzichtet und dafür die feste Form, die abgeschlossene Gestalt eintauscht. Damit aber ergibt sich eine folgenschwere Wahl, die Entscheidung zwischen den Werten des Lebens hier und den Werten des Daseins dort. Nur das Beständige läßt sich verewigen, vom Lebendigen vermag die bildende Kunst nur einen Abglanz zu retten und über ihr Werk zu breiten, den wieder nur der Lebende als Hauch des Lebens zu spüren und zu erneuern vermag.

Daß der Langbau zum Steinmaterial greift, um seine Raumgestaltung dauernd zu erhalten, ist schon aus praktischen Gründen jedermann verständlich, nur sollten wir diese nicht ohne weiteres auch für die ästhetischen Beweggründe annehmen. Wie aber der massive Denkstein dazu komme, einen Raum in sich aufzunehmen, der seine Standfestigkeit untergräbt, seine Stofflichkeit aushöhlt und mit dem festen Kern auch die Vertikalachse, dies konstitutive Merkmal seines aufrechten Wesens im Innern des Körpers vertilgt, das ist eine schwierige Frage, um so mehr, wenn der Innenraum nicht mehr oder schon von vornherein nicht als „eine durch den Gebrauchszweck unvermeidlich geforderte Nebensache" hinzutritt, sondern „das Problem künstlerischer Verarbeitung bildet", vielleicht gar um seiner selbst willen, lediglich zu idealem Zwecke gewollt und geschaffen wird. Was allen praktischen Köpfen nur eine Rätselfrage bleiben kann, beantworten die Denkmäler keiner Zeit so schlagend, wie die der Spätantike im Vergleich zu den früheren Perioden des Altertums. Es ist freilich eine irreführende Behauptung, erst diese spätrömischen Bauten unterschieden sich, namentlich von den Bausystemen des vorangegangenen Altertums, durch die Raumbildung in ihrem Innern, als ob es nicht schon in Ägypten, dem klassischen Land der Monumente, Bauwerke mit ausgedehnten Innenräumen gegeben hätte, selbst in ihren Tempeln. Daß aber Monumente, lediglich Denkmalsbauten zur Verewigung des Individuums, der Persönlichkeit, sich in komplizierte Raumgebilde verwandeln, das ist das charakteristische Symptom der sogenannten spätrömischen Kultur und Kunst. Mit Absicht nennen wir die Kultur oder das geistige Leben zuerst; denn der Begriff des Individuums ist ein anderer geworden, der Wert, der verewigt werden soll, hat sich verschoben. Infolgedessen müssen auch die

Mittel, zu denen die Kunst greift, um ihn zu gestalten, andere werden. Die früheren entsprechen nicht mehr, deshalb werden andere gewählt; ja an Stelle der einen Kunst tritt die andere Schwester. Statt der Körperbildnerin, der Plastik oder Tektonik, die bis dahin das Mal geschaffen, wird die Raumgestalterin Architektur aufgeboten und schafft den monumentalen Zentralbau, mit ausgedehntem, kompliziertem Innenraum.

Nur diese Ausstrahlung festgeformter Grenzen und ineinandergreifender Raumgestalt entspricht dem Begriff der Persönlichkeit, sei sie ein Gott oder ein Mensch, der Imperator des Römerreiches oder Christus, Maria. Ein weiteres Symptom ist die Sammeleinheit unter einer Dominante: Alexander im Kreise seiner Feldherrn, dieser Reflektoren seines Wertes, oder Christus im Kreise der Apostel, in denen der Unsichtbare noch sich widerspiegelt. Das körperliche Individuum genügt nicht, in seiner sinnlichen Erscheinung die ganze Persönlichkeit zu erschöpfen, ihre Wirkungssphäre muß mit zur Darstellung kommen. Und endlich wird der Versuch, das leibliche Abbild in der Statue oder der Büste hinzustellen, überhaupt aufgegeben und die abstrakter formende Architektur allein berufen, das auszudrücken, worauf es diesem neuen Zeitbewußtsein ankommt. Nicht der Körperwert, der greifbare, stoffliche, ist der eigentliche Wert, der ewige, den die Kunst festhalten soll, sondern die Seele ist es, der Geist, der über die sterbliche Hülle hinausdringt und mit magischer Kraft in weiterem Umkreis wirkt. Wenn die alten Ägypter Materie häuften, Ziegelsteine und Quadern zu Bergen auftürmten, so stellen die neuen Römer den massiven Pyramiden kolossale Hohlräume gegenüber, nicht die Moles, wie noch Hadrian mit seiner Altertümelei, sondern lichtdurchströmte Innenräume, in denen die lautere Helligkeit des selbstbewußten Geistes triumphiert.

In jenen Tagen gibt es keine Statuen mehr, lautet das Ergebnis der neuesten Forschung. Das ist nur der Revers der Medaille mit dem Zentralbau auf der Schauseite. Die vergangenen Geschlechter des Heidentums dachten plastisch; die aufsteigende Generation denkt architektonisch im eminenten Sinne. Das muß allen einleuchten, die das Wesen der architektonischen Schöpfung nicht mit dem der Plastik oder der monumentalen Tektonik, d. h. mit der „Kunst körperlicher Massen" verwechseln und den Wohnbau nicht aus der Kunstgeschichte eliminieren wollen, wenngleich er es ist, der den „Kirchenbau der spätrömischen Zeit" und damit des

gesamten Mittelalters gezeitigt hat, wie einst im monumentalsten Lande, Ägypten, den Bau der Prozessionstempel.

Zwischen diesen beiden Extremen liegt die Kulturperiode, deren gesamte Kunst unter dem Zeichen der Plastik und monumentalen Tektonik, d. h. der Körperbildnerin κατ' ἐξοχήν gestanden hat, und das klassische Altertum, genauer das Hellenentum, ist ihre Blütezeit. Diese Erkenntnis gehört zu den Grundbegriffen einer einheitlichen Kunstwissenschaft, die sich keine eklektischen Scheuklappen vor die Augen bindet.

Die monumentale Plastik im engeren Sinne ist Darstellung unseres organischen Körpers nach seiner bleibenden Bedeutung. Von unserer eigenen Organisation ausgehend, faßt sie auch andere ähnlich organisierte Geschöpfe nach Maßgabe dieses Wertes auf, während die monumentale Tektonik den kristallinischen Körpern der unorganischen Natur nachstrebt, die dem Gewächs der Organismen ganz fremd sind. Das Absehen beider ist auf die Körperwerte gerichtet und schließt demgemäß den umgebenden Raum als solchen von ihrer Darstellung aus. Ihre reinste Aufgabe muß in der isolierten Rundplastik gesucht werden, d. h. in der statuarischen Kunst und im aufgerichteten Mal. Ein Hintergrund für das Bildwerk, ein Schauplatz mit eigener Bedeutung, die diesen Körper im allgemeinen Raum bedingen, beeinflussen, in die Abhängigkeit von weiterem Bestande oder gar vom Strom des Geschehens hineinziehen könnten, sind ursprünglich gar nicht vorhanden oder werden unbedingt ausgeschaltet. Der Wert, den diese Schwesterkünste ergreifen und festbannen wollen, ist gerade das leibhaftige Dasein selber, das durch die Beziehungen des Lebens schon beeinträchtigt und gefährdet wird. Es gilt, ihn herauszureißen aus dem unaufhaltsamen Fluß der Zeit, ihn mitten im Wechsel alles Werdens und Vergehens zu unwandelbarer Gegenwart hinzustellen, ihn vor allen anderen Interessen des Menschenherzens hervorzuheben und als höchsten zum Bewußtsein zu bringen.

Die Bildnerin tektonischer Körper kann diesen Wert nur in abstrakter Allgemeinheit bezeichnen; aber sie gerade stellt ihn mit unerbittlicher Schärfe und Ausschließlichkeit dar. Im Vergleich zur plastischen Wiedergabe organischer Geschöpfe freilich erscheint ihre Darstellung unzulänglich und einseitig, so daß die Vorstellung nachhelfen und ergänzen muß. In diesem Sinne werden ihre Formen symbolisch genannt. Aber jede Abwandlung der strengen

stereometrischen Gebilde, jede Annäherung an die Formen der Pflanzen oder Tierwelt mildert auch und schwächt die rücksichtslose Klarheit ihres Wesens, und leitet das eine, worauf es ankommt, in die Bedingungen des Wachstums und des Lebens, d. h. der Zeitlichkeit über.

Die Darstellung des organischen Geschöpfes scheint solcher abstrakten Verewigung des Daseins im kristallinischen Körper als unvereinbarer Widerspruch gegenüberzustehen. Schon die Gestalt des organischen Gewächses verkündet die mannigfaltige Beziehung, verrät in allen Gliedern die Bedingtheit des Wachsens und Verwelkens. Die Beweglichkeit des Organismus stellt sich jeder Auffassung als feste Form entgegen. Wie weit ist das lebendige Individuum entfernt von der absoluten Geschlossenheit der regelmäßigen Körper, des Zylinders, des Prismas, des Würfels!

Und dennoch wird es unternommen, den Wert des Daseins von denen des Lebens zu scheiden, und am organischen Gewächs zu verewigen, was sich als bleibender Bestand in starrem Material wiedergeben läßt. Gewaltsame Fassung in kubische Formen ist die erste Maßregel dieses monumentalen Bestrebens, sowie sich das Bewußtsein aufringt, daß es sich nicht sowohl um Nachahmung der Wirklichkeit handelt, nicht um Darstellung der Lebewesen in ihrem Tun und Treiben, in ihrem Zusammenhang mit der Natur, in die sie gestellt sind, sondern im Gegenteil um eine Abstraktion des Konstanten, um eine Umdichtung ins Unbewegliche, Starre, Kalte und Undurchdringliche, um eine Neuschöpfung in anderer — eben unorganischer Natur, um Isolierung ringsum, bis auf den einen unverrückbaren Zusammenhang mit dem körperhaften Grunde, dem gemeinsamen Erdboden, auf dem alles Bestehende fußt. Eine Übertragung aller Gesetze des tektonischen Mals auf das menschliche Individuum ist die Folge.

Die Aufrichtung der Vertikalachse ist der Ausgangspunkt für beide. Sie ist, wenn auch noch so schematisch, doch an sich schon die Sicherstellung der Grundtatsache, um die es der Körperbildnerin zu tun ist. Der Kern des menschlichen Einzelwesens als eines selbständigen Körpers im Raume wird damit konstituiert. Von dieser Dominante des dreidimensionalen Komplexes beginnt die konkrete Gestaltung in irgendwelchem Material; denn nach dem Höhenlot unseres eigenen Leibes beurteilen wir alle Kreatur. Arbeitet der Bildner in weicher Masse, in Tonerde oder Wachs, so geht er tatsächlich von dieser Mittelachse des Rumpfes, des

Kopfes, oder jedes anderen Körperteiles aus und entwickelt die Form allmählich nach außen bis zu ihrer begrenzenden Oberfläche. Wo dagegen der rohe Steinblock ergriffen wird, daraus ein Menschenbild zu gestalten, da liefert dies raumkörperliche Substrat den konstitutiven Grundstock des Individuums, das Koordinatensystem mit der Vertikalachse im Zentrum, auf die sich nun von allen Seiten die Bearbeitung und Ausrundung zubewegt. Das Rückgrat des aufrechten Körpers, das beim Modellieren in Tonerde und Wachs erst hervorgebracht werden muß, ist hier gegeben und wird bereits fertig adoptiert. Dort überwiegt ein Additionsverfahren, bei der Steinskulptur dagegen herrscht ausschließlich Subtraktion. Aber diese Methode kann nur angewandt werden, wo die feste Körpermasse vorhanden ist; sie setzt also an einem viel späteren Punkt des sonst erforderten Weges ein. Monumentale Tektonik behaut den gewachsenen Fels, bearbeitet die Bergwand und ringt ihr die Einzelkörper ab. Es versteht sich von selbst, daß die Plastik ihrem Beispiel folgt, wo sie denselben monumentalen Zweck erreichen will.

Die Sicherstellung der tastbaren Körperwerte war es, auf die es zunächst ankam, und die Körpereinheit ist der vornehmste unter ihnen. Nach der vertikalen Dominante sind es aber die Begrenzungen nach allen Seiten, die solche dreidimensionale Körpereinheit weiter bewähren. Das kubische Körpervolumen ist zunächst nach allen Richtungen außer der Höhe gleichwertig; es gibt kein Vorn, kein Hinten, keine rechte Seite, die vor der linken einen Vorrang hätte. Erst die Übertragung der Menschengestalt mit ausgemachter Vorderseite bringt diesen Unterschied hinein; sonst ist alle Bevorzugung der einen Ansicht vor der anderen subjektiv, eine nur vom Beschauer versuchte, nicht objektiv im Wesen des Körpers gegeben. Seine konstitutiven Eigenschaften sind immer und ewig die tastbaren, denen solche Unterscheidung fremd ist; aber sie können nur zur Einheit zusammengehen, wenn die Dominante in der Mitte die übrigen überragt und allesamt sich unterordnet, indem jene von allen Seiten zu ihr hinleiten. Sie bewähren sich auch so als Emanationen der Vertikale, Entfaltungen vom Zentrum aus, nicht umgekehrt als von außen zusammengeschobene Konstituenten, als Häufung von selbständigen Bestandteilen, aus der die Höhenachse des Mals erst hervorgehe. Bei diesem Begriff der Körpereinheit darf an die Herstellungsweisen durch Menschenhände gar nicht gedacht werden; denn diese sind erst Mittel zum Zweck.

Hat man sich ihr Wesen einmal klargemacht, so erscheint es als eine unannehmbare Zumutung, die Tiefenachse dieser Körper sei der Breitendimension nicht von Anfang an gleichwertig ausgebildet worden. Beide Ausdehnungen gehen vielmehr ursprünglich ineinander über und nur das Verhältnis zur Höhenachse orientiert über die Verschiedenheit ihrer Richtung. Die gegensätzliche Scheidung der Richtungen in vier rechtwinklig aufeinanderstoßende Seiten ist schon ein Postulat des Intellekts, der bei jener Einheitsauffassung mitspielt und nicht eliminiert werden kann. Wenn wir also auf die Behauptung stoßen: „die antike Kunst müßte die Existenz der dritten Dimension — der Tiefe — von Anbeginn grundsätzlich verleugnet haben", so können wir nur an der Richtigkeit der Beobachtungen zweifeln, die zu solchem Ergebnis geführt haben. Wir kennen solche Tatsachen nicht, oder anerkennen, wo sie vorzuliegen scheinen, nicht die Bedeutung, die nur ein Vorurteil ihnen unterlegen kann. Auch uns ist der Raum, als dessen entscheidende Dimension wir die Tiefenerstreckung anzusehen pflegen, vom Standpunkt der Körperbildnerin Plastik ein leeres Nichts, aber doch der notwendige Gegensatz zum raumerfüllenden Körper, das künstlerisch zunächst völlig unbezeichnete und ungeformte Vakuum, das sich über dem allgemeinen Grunde des Erdbodens ausdehnt und von der körperschaffenden Kunst erfüllt und durch ihre Körper gestaltet wird. Was über den Tastraum des Bildners hinausliegt, ist vollends eine unwahrnehmbare Negation alles Positiven. Die Plastik des Altertums mag „auf möglichst objektive Wiedergabe der stofflichen Einzeldinge ausgegangen" sein, sie mag „die Wiedergabe des Raumes als einer Negation der Stofflichkeit und Individualität nach Möglichkeit vermieden haben", oder, richtiger ausgedrückt, gar nicht darauf verfallen sein, die Raumtiefe als solche darstellen zu wollen, d. h. als eine entgegenwirkende, aus der Weite auf uns zu dringende Potenz mitzugestalten. Aber sie braucht trotz alledem die Tiefendimension an ihren Körpergebilden nicht unterdrückt zu haben und deshalb auf „möglichste Annäherung der stofflichen Erscheinung des Kunstwerks an die Ebene" ausgegangen zu sein.[1]) Die Ebene hat nur zwei Dimensionen, Höhe und Breite; sie schließt also die wichtige Eigenschaft der entgegendringenden Rundung der Körper und deren allseitige Bewährung der Undurchdringlichkeit für den Tastsinn oder die Ortsbewegung aus.

1) Riegl a. a. O. S. 18 ff.

„Die Auffassung von den Dingen, die dieses erste Stadium des antiken Kunstwollens kennzeichnet, ist eine haptische, und soweit sie notgedrungen bis zu einem gewissen Grade auch eine optische sein muß, ist sie die nahsichtige.“ Sie soll sich verhältnismäßig am reinsten in der altägyptischen Kunst zum Ausdruck gebracht finden. Wo aber sind die Belege? Die ägyptischen Wandreliefs können unmöglich dafür angerufen werden; denn hier war die Ebene nicht durch das Kunstwollen des Bildners hervorgebracht, sondern als Bestandteil einer architektonischen Schöpfung bereits vorher vorhanden. Sie wurden als aufrechte, ja sogar zuweilen als schrägansteigende Wände der Flächendekoration anheimgegeben. Oder sollen wir an die sitzenden Herrschergestalten am Felsentempel von Abusimbel denken, die sich von der behauenen Bergwand abheben? Sie sind vollausgerundete Körper, neben denen sogar die rechtwinklig anstoßende Seitenwand links und rechts die Tiefendimension der Raumschicht, die sie erfüllen, erst recht zu Sinnen führt. Und diese massiven Kolosse sind außerdem Glieder eines größeren Kunstwerks, wie die Könige am Tempel zu Karnak: sie treten als isolierte Körper aus der schrägansteigenden Steinmasse des Berges heraus, dringen dem Ankömmling entgegen als vorbereitender Kontrast zu dem kubischen Hohlraum drinnen, also gerade in der Bedeutung als dreidimensionales Körpervolumen im Gegensatz zu dem leeren Raumvolumen des Höhlentempels, der Grabkammern, oder des freistehenden Gebäudekomplexes, dem vollendeten Architekturwerk (in Karnak). Sitzende Gestalten auf Thronen, deren Rücklehne die Schulter oder gar das Haupt überragt, wird man nicht als gebunden an die Ebene vorführen können; denn die Grundfläche ist durch die Gegenstandsvorstellung gefordert, oder sie saßen tatsächlich einst an den Wänden eines Innenraumes (Rahotep und Nefert im Museum von Giseh) oder in einer tektonischen Umrahmung, die als Nische oder Eingang wieder die vertiefte Raumschicht enthält und betont (Renefer, daselbst und der Doppelgänger, aus einem Grabe von Sakkara).

Die Hauptsache bleibt aber die Behandlung der Statuen selbst in strenger Frontalansicht und konsequenter Gleichberechtigung aller vier Seiten. Vollständigkeit des Körpers ist das entscheidende Anliegen der Darstellung, die darauf ausgeht, den vollgültigen Wert der leibhaftigen Existenz zu geben. Keine seitlichen Drehungen, die ihn von anderen Dingen abhängig erscheinen lassen. So schreitet die Gestalt des Abgeschiedenen aus seinem Grabe noch,

wie einst aus seinem Hause, dem Ankommenden entgegen; so thronen die beiden Kolossalstatuen Amenophis III (Memnon) unten am Fuß der Berge im freien Tal, zwei ganz isoliert aus der Grundebene aufsteigende Mäler. So lagert der Sphinx von Giseh, so hocken, knien und arbeiten die Kalksteinstatuetten im Museum daselbst, so sitzt der Schreiber am Boden (Louvre) und schreitet der sogenannte Dorfschulze (Giseh) in unverkümmerter, wenn auch in Holz geschnitzter, doch nirgends der parallelen Sehebene angenäherter Ausdehnung ihres Körpers.[1]) Aber wie jene Rahmenumschließung durch eine Tür, eine Nische, oder die Verbindung mit einem tektonischen Gebilde, einem Thron, einer Bank, einer Felsstufe oder einem Sockel schon nahelegen und mit sich bringen, ist der organische Körper hier mehr oder weniger fühlbar unter das Gesetz kristallinischer Regelmäßigkeit gebracht worden. Die schematische Begrenzung des Körpers nach allen vier Seiten bezeugt jedoch erst recht, wie sehr diesem ältesten, uns noch bekannten Kunstvolk die kubische Klarheit des Massenvolumens Bedürfnis war und die schärfste Ausprägung seiner drei Dimensionen in strikter Gegensätzlichkeit zueinander. Wie Obelisk und Pyramide wirken auch diese Abbilder menschlicher und göttlicher Personen, trotz aller Zutaten täuschender Wirklichkeitsnachahmung, immer zunächst als konstitutive Faktoren, die sich als Körper im Raum behaupten und sich haarscharf von diesem Luftmedium scheiden, wie stereometrische Figuren. Wer durch die Ausladung der Extremitäten bei Sitzfiguren oder durch die Bewegung der Schreitenden gestört wird,[2]) den ästhetischen Raum dieser Statuen zu erfassen, der betrachte nur einmal einen Torso, ein einzelnes abgebrochenes Glied oder gar den Kopf allein, um sich das systematische Verfahren rings um die Mittelachse klarzumachen. Das gekrönte Haupt, das vom Granitblock getrennt, unter dem Namen Thutmosis III. im British Museum zu London steht, zeigt besonders schlagend, wie die Vertikalachse mit dem kugeligen Abschluß aus der konischen Kopfbedeckung aufragt und der scharfvorkragenden Peripherie ihrer untern Wandung antwortet. Das Zusammenwachsen

1) Vgl. die Abbildung des Dorfschulzen (klein, aber frontal) bei Spiegelberg, Gesch. d. ägypt. Kunst. Leipzig 1903, S. 30. Daselbst der Doppelgänger des Grabes von Sakkara, S. 27.

2) Besonders lebhaft bei Horfuabra, Holzstatue aus Dahschur, Hirths Stil I. Serie, Tafel 11. Daselbst auch die meisten der obengenannten Beispiele in guter Abbildung.

rechtwinklig regelmäßiger Körper mit der Formenrundung des Menschen verrät die dienende Gestalt Uabras im Louvre oder die Sen-Muts in Berlin. Immer ist jede Grenzebene „nach Möglichkeit symmetrisch gehalten, weil sich in der Symmetrie der ununterbrochene tastbare Zusammenhang innerhalb der Ebene am überzeugendsten dem äußeren Anblick verrät", aber zwischen den vier Ebenen, die dem herumschreitenden Betrachter geboten werden, muß immer die Höhenachse hinzukommen, die mit dem Gesetz der Proportionalität alle Teilflächen zusammenfaßt und die Einheit des Körpers konstituiert.

Nicht eine Ebene gibt die statuarische Kunst, sondern einen Komplex von krummen Flächen, am allerwenigsten aber gibt sie die Sehebene, sondern so und so viel Tastgrenzen des Körpers. Die Auskunft über die Grenzen seines Volumens ist wichtiger für den Glauben an das Gebilde der Menschenhand, als die Vollständigkeit aller Teile des organischen Geschöpfes selber; denn wir können ganz leicht von einem nichtvorhandenen Stück absehen, ohne dadurch in der Auffassung des Werkes als Abbild eines uns verwandten Wesens irgendwie behindert zu werden. Nehmen wir doch sogar den Sphinx nach seinem Menschenantlitz schon für einen König und gar nicht für einen Löwen. In den Götter- und Königsstatuen Ägyptens ist, auch wenn sie starr wie ein Felsblock bleiben, der absolute Wert des Daseins im stofflichen Körper mit einer Entschiedenheit ausgeprägt, ja mit einer abstrakten Schärfe herausgeschält, als gälte es, wie ein Raubtier sich der Beute zu versichern. Der Begriff der leibhaftigen Existenz wird in dem felsenharten spröden Material ergriffen und versinnlicht, seine Verewigung durchgesetzt auf Kosten der organischen Natur des Menschenleibes selber.

Wenn uns dieselbe ägyptische Freiskulptur Tierleiber mit Menschenantlitz, dann Menschengestalten mit Tier- und Vogelköpfen vorführt, so lehrt sie uns, daß die Erklärung des Kunstwollens hier nicht mit „der rein sinnlichen Wahrnehmung unter möglichstem Ausschluß jeglicher aus der Erfahrung stammenden Vorstellung" auszukommen vermag. Es spielt in der ägyptischen Kunst bereits eine beträchtliche Zutat intellektuellen Wesens mit. Als Beweis hierfür mögen auch die Flächendarstellungen herangezogen werden, wo es sich wirklich um die Nachahmung der Menschen und Dinge in ihrem natürlichen Verhältnis zueinander handelt: „die bekannten schreitenden Figuren der altägyptischen Reliefs und Malereien mit

ihrer Profilstellung von Kopf und Beinen und Enfacestellung der Augen und Schultern. Kein menschliches Subjekt hat jemals einen Mitmenschen in solcher Projektion gesehen; aber die ägyptische Kunst „zeigte möglichst alles und sie zeigte es möglichst unverkürzt". Fragen wir uns, wie man also zu dieser, der sinnlichen Wahrnehmung nicht entsprechenden Vervollständigung der Wiedergabe gekommen sei, so kann die Antwort nur lauten, daß diese Kombination aus verschiedenen Ansichten eben der Gegenstandsvorstellung entsprach, die aus verschiedenen Bewegungsvorstellungen erwachsen war. Was der rein sinnlichen Beobachtung sich sehr bald als eine unmögliche Verdrehung erweist, befriedigt die begrifflichen Anforderungen, die an das Menschenbild gestellt werden. Der Intellektualismus der altägyptischen Kunst geht noch weiter. In dem Grabe von Sakkara, wo der Bewohner durch die Türe heraustretend plastisch dargestellt ist, sieht man an den Außenseiten des Hauses, links und rechts neben dem Türrahmen, die nämliche Gestalt in Profil ausschreitend gemalt, im Begriff die verschiedenen Abteilungen seines ländlichen Anwesens zu überschauen. Es ist nur die nämliche Person, die in der Mitte da plastisch heraustritt, hier in Profilansicht einmal nach der rechten, einmal nach der linken Seite gedreht — sozusagen mit ihrem Überblick über das Ganze allgegenwärtig. Die Wurzel der zyklischen Komposition liegt hier offen zutage. Und die Gemälde selbst geben in Streifen übereinander das Leben und Treiben auf den verschiedensten Stellen der Besitzung als lauter Teilbildchen aufgereiht wieder, wie ein Berichterstatter sie herzählen würde, nicht wie sie von einem Standpunkt gesehen werden können, also den Gesetzen der sprachlichen Mitteilung angepaßt oder fürs Ablesen nacheinander bestimmt. Die geistige Zusammenfassung liegt in dem Doppelgänger, vor dem sie sich ausbreiten. Es kommt immer nur darauf an, die Gegenstandsvorstellung im erkennenden Betrachter auszulösen, der sie begrifflich verarbeitet. So bieten die ägyptischen Wandmalereien eine ganze Enzyklopädie des zeitgenössischen Lebens. In ihrem durchgehenden Intellektualismus ergibt sich aber, was schon Gottfried Semper ausgesprochen hat, die scheinbar ursprünglichste Kunst, die ägyptische, bei näherer Prüfung als mindestens sekundär.[1])

Eine so begriffliche Auffassung der Menschengestalt offenbart

1) Der Stil, Bd. I S. 5.

auch die statuarische Kunst in Ägypten. Sie unterzieht das organische Gewächs einer bewußten und summarischen Kristallisation. Die räumliche Ausdehnung, die körperbildenden Eigenschaften sind die Hauptsache zur klaren, sicheren Bewährung des Daseins an ihrer Stelle und nach allen Seiten. Für die Belebung genügt das einfachste Motiv, unterstützt von ein paar überraschenden Merkmalen der Wirklichkeit, z. B. der Farbe, der Tracht, den Abzeichen des Berufs usw. Das Auge blickt wieder ruhig geradeaus und bekommt durch die strenge symmetrische Bildung den Ausdruck rein sinnlichen, beinahe unbewußten Schauens, — kuhäugig, wie Homer von Hera sagt, weil der große dunkle Kreis in seiner Tiefe keinerlei bestimmte Beziehung von innen her verrät, und das ewige Sein unberührt von den wechselnden Interessen allein verkündet, — noch apathischer, wenn der Augenstern ganz weggelassen ist, und die sphärische Fläche starr und kalt hervortritt.

Dieser Intellektualismus der ägyptischen Skulptur kehrt in auffallender Übereinstimmung wieder, seit die christliche Religion im römischen Kaiserreich den endgültigen Sieg errang. Er hängt mit der Verinnerlichung der christlichen Weltansicht und der Vergeistigung der zeitgenössischen Kultur zusammen, die der Aufnahme des Christentums entgegenkam. Aber es ist selbstverständlich, daß das Kunstwollen nicht identisch wiederkehren konnte, als habe die lange Entwicklung dazwischen, besonders die griechische in ihren verschiedenen Stadien, gar nicht stattgefunden. „Schon in konstantinischer Zeit fallen an den Porträtköpfen diese Kennzeichen auf: klare und harte, möglichst wenig gegliederte Umrisse des massiven Ganzen und der Teile (z. B. der Schnitt der Lippen, der Augenbrauen, Lider) bei unklarer schwammiger Behandlung der Detailflächen; die Haare über der Stirn (und an den Brauen) in einen dicken massiven Wulst zusammengefaßt, aber im Detail dicht gestrichelt; die Haltung des Kopfes streng geradeaus (wie in der Frontalität der altorientalischen und der archaisch-griechischen Statuen) ohne die charakteristische Seitenwendung der Porträtköpfe des dritten Jahrhunderts; der Blick zwar noch etwas aus der Mitte heraus schräg aufwärts bewegt, aber ohne inneres Feuer; die Gewanddraperie zusammengeklebt gleich nassen Lappen (in eine Ebene gedrängt), die Höhlungen zwischen den ebenen Faltenflächen als tief eingefurchte Linien erscheinend, die aber nicht bis zum

unteren Saume durchlaufen, sondern oberhalb desselben (in der Mitte der Fläche) mit einer rundlichen, stark schattenden Höhlung abschließen, unter der offenbaren Absicht, anstatt der haptischen eine optische Wirkung zu erzeugen."[1]) Dies steigert sich bis zu einem fast starren „Kristallinismus" in der symmetrischen Bildung der geradeaus gerichteten Köpfe, die alle feine Modellierung unterdrückt, die Augenlider scharf betont, die Pupillen groß und übertrieben deutlich herausarbeitet, so daß oft der ganze Augenstern nur wie eine kreisrunde Höhlung bewegungslos in der Mitte des Augapfels sitzt.

Nach einer jahrtausendelangen Pause wäre abermals eine Zeit angebrochen, da man in der äußeren Erscheinung der Materie und in der Unterdrückung jedes geistigen Impulses seine Harmonie fand, in der man die geist- und leblose kristallinische Schönheit suchte. Und doch würde man sich damit einem Irrtum hingeben. Ja, ein gut Teil des richtigen Verständnisses für diese werdende christliche Kunst hängt davon ab, daß man sich den Unterschied zwischen der altorientalisch-archaischen und der spätrömischen Verflachung und (scheinbaren) Entgeistigung klarmacht.[2]) Die spätrömische Kunst hat den Augenstern nicht bloß nicht unterdrückt, sondern im Gegenteil zu einer wirksameren Geltung gebracht. Es erscheint unzweifelhaft, daß sie die Bedeutung des Auges für die Aufgabe, im Beschauer die Erinnerung an das innere Geistesleben des Menschen wachzurufen, nicht nur nicht beseitigen, sondern im Gegenteil stärker und nachdrücklicher, als jemals im Altertum denkbar gewesen wäre, betonen wollte. Gewahrt man die mächtig aufgerissenen Augen dieser spätrömischen Figuren, so wird man sofort inne, daß sie geradezu die Hauptsache des Ganzen bilden sollen, wie die Seele, als deren Spiegel ja das Auge fungiert, der materiellen Körperlichkeit des Menschen gegenüber nach spätheidnisch-altchristlicher Auffassung die Hauptsache ausmacht. Nur war das Ziel die Versinnlichung des Geisteslebens an sich und nicht irgendeiner individuellen Regung.

Demgemäß wird auch die körperliche Erscheinung in dreidimensionaler Isolierung der Einzelfigur im Raume gegeben, aber dieser Raum ist nicht mehr der neutrale, für den Tastsinn gar nicht wahrnehmbare, sondern der optische Raum, das atmosphärische

---

1) Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, S. 107.
2) Riegl, a. a. O., S. 109 ff.

Medium, mit seiner Wandelbarkeit durch das Licht und die Luft. Unsere Sehebene ist für die Erscheinung maßgebend geworden und zwar die Gewohnheit oder die Bevorzugung des Fernbildes, das alle tastbaren Werte von vornherein ausschließt. In viereckiger Massigkeit wird die Gesamtfigur von möglichst ungegliederten Geraden begrenzt; im Gegensatze dazu ist die Oberfläche durchaus mit dichtem, aber seichtem Gefältel gemustert. Die Gesamterscheinung wird gleichsam in die Breite gequetscht, wie geradezu geplättete Falten am unteren Gewandrande bezeugen; sie wird der extremen Fernsicht entsprechend möglichst in eine Ebene gedrängt, so daß sich selbst ein Arm nicht mehr vorstrecken darf, sondern in gezwungener Bewegung seitlich auslegen muß. Die körperlichen Bewegungen verlaufen nach rechts oder links, und nur dann, wenn sie völlig ruhig verharren, wenden sie auch die volle Frontansicht des ganzen Leibes dem Beschauer zu. Das heißt, sie sind wohl als raumerfüllend und luftraumumflossen angeschaut, wollen aber nicht individuell bewegt erscheinen, nicht wirksam und tätig in den Tiefraum eingreifen wie in eine umgebende Welt, die sie gestalten.[1])

Es ist begreiflich, daß den Künstlern erst allmählich die Umwertung ihrer bisherigen Darstellungsmittel gelingen konnte. Wir dürfen in solchen Übergangszeiten nicht immer den leblosen unerfreulichen Eindruck auf den modernen Menschen für das Kunstwollen selbst verantwortlich machen. Die Negation des Körperwertes kann in der Plastik und vor allem in der statuarischen Kunst nicht sofort durch den positiven Ausdruck der Innenlebens, ja des abstrakten Ewigkeitswertes der Seele allein abgelöst und wirksam ersetzt werden; denn wie wenige Mittel stehen ihr überhaupt zu Gebote! Verewigung des absoluten Geistes, der unsterblichen Seele in Marmor oder anderem toten Stoff, der für die sinnliche Wahrnehmung unentbehrlich ist, war ja an und für sich ein Widerspruch. Und mit Recht wird hervorgehoben, „daß die Porträtstatue, ja alle Rundfigur überhaupt niemals vollständig in dem Wesen der spätrömischen Kunst aufgehen konnte. Hierin liegt der Grund für den Verzicht auf die Rundskulptur in der spätrömischen Zeit, in der solche Werke nur noch als anachronistische Nachzügler etwa in sporadischer Befolgung einer Kulturtradition

1) Vgl. z. B. die zwei Statuen von mappawerfenden Konsuln im Konservatoren palast zu Rom. Riegl, S. 111 f.

vorgekommen sind." Architektur und Malerei waren vornehmlich berufen, hier Ersatz und Ergänzung zu bieten.

Seine konsequente Durchbildung fand der christliche Intellektualismus in der plastischen Kunst erst durch die erneuten Bemühungen der byzantinischen Kunstschulen, die das gesamte Erbe der hellenistischen Kunstgebiete wieder durchgearbeitet haben müssen, um ihrer Darstellung poetischen Inhalts alle verwertbaren Ausdrucksmittel zur Wiedergabe des Innenlebens und fernwirkender Kausalität abzugewinnen. Sie haben auch die Verklärung der plastischen Schönheit durch die Auffassung sub specie aeterni und damit ihre Rettung für die neue Kultur versucht. Aber die Bilderstürme haben ihre Errungenschaften wieder preisgegeben oder ihre Werke zerstreut.

XVII.

PLASTISCHE DARSTELLUNG DES MENSCHEN

ORGANISCHE SCHÖNHEIT — SYMBOL - TYPUS - INDIVIDUUM — EINZEL-STATUE UND GRUPPE

Plastik im eigentlichen Sinne gibt eine künstlerische Darstellung unseres organischen Körpers und ihm verwandter organischer Geschöpfe als höchster Werte des Daseins. Der angeborenen Bedeutung des menschlichen Körperbaues gerecht zu werden, ist schon ein Beweis vorgeschrittener Geschmacksbildung. Die organische Schönheit des Menschenleibes nachzufühlen und als eigentümlichen Wert zu erfassen, setzt eine freiere Weltanschauung voraus und kann nur bei unmittelbarer Anerkennung des Individuums (wenn auch eines bevorzugten Stammes oder herrschenden Standes) gedeihen.

Wir verstehen unter organischer Schönheit eben die höhere Einheit zwischen der plastischen und der mimischen. Es ist der Wert der fühlbaren Einheit und Zweckhaftigkeit unseres eigenen Leibes, den wir damit anerkennen und darin genießen. Aber mimische Schönheit und ihre beweglichen Werte sind nicht ohne weiteres auch plastische Schönheit; denn die letztere vermag nur die bleibenden Werte zu fassen. Auch Mimik und Plastik stehen einander gegenüber wie Bewegung und Ruhe; aber auch sie vermögen ihr Wesen vielfach miteinander auszutauschen und ihre Werke einander anzunähern; denn auf dem greifbaren Zusammenhang unseres Leibes beruhen sie beide. Der Körper als organisches Gewächs bleibt für die Plastik immer Anfang und Endziel ihrer Darstellung und somit die Einheit in ihrem ruhigen Bestande. Aber sie braucht das Motiv, d. h. den durchgehenden Zug einer einheitlichen Bewegung, deren Sinn uns unmittelbar verständlich anspricht, um den Zusammenhang im Ganzen, die Einheit der Gestalt in allen Gliedern zu erweisen. Diese Wirkung eines Impulses findet aber für den Beschauer, der mit dem eigenen Organismus

vertraut ist, auch da statt, wo die Bewegung nicht so ausgreifend durch die ganze Gestalt geht, oder wo sie gar auf einen Teil des Körpers beschränkt bleibt, während das übrige in ruhigem Zustand verharrt. Sie behält ihre vom ersten Blick erfaßte, für den Anklang menschlichen Mitgefühls entscheidende Kraft auch da, wo sie als sanfte Regung rein vegetativen Daseins, wie ein Hauch der Seele nur sich äußert, und wird sich gern darauf beschränken, wo es gilt, die ruhevolle Beharrung gerade in leibhaftiger Existenz zu feiern.[1]) Die Verherrlichung unseres eigenen organischen Leibes, das glückliche Selbstgefühl des Individuums in dieser natürlichen Form, das wohlige Ausruhen im Vollbesitz dieses körperlichen Daseins sind es, woran der plastischen Kunst vor allem gelegen ist. Die harmonische Ausbildung aller Teile, das gesunde, dem Gesamtzweck des Geschöpfes entsprechende Ineinandergreifen aller Funktionen sind die Voraussetzungen, die sich dabei von selbst ergeben.

Auch hier ist die Körpereinheit das erste und wesentlichste Erfordernis, das die organische Gestalt, wie die stereometrische Figur beim tektonischen Mal, erfüllen muß. Die evidente Verbindung aller zusammengehörigen Teile zu einer stofflichen Einheit kann auch hier nur an der Leitungsbahn der Vertikalachse verfolgt werden. Sie hat um so selbstverständlichere Berechtigung, als sie beim Menschen zugleich die Wachstumsrichtung ist. Solange sie von unten nach oben geradlinig aufsteigt, verfolgen wir in ihr das Vorrecht der aufrechten Haltung des Menschenkörpers. Sowie sich die Verbindungslinie von unseren Sohlen bis zu unserem Scheitel niederwärts gegen den Boden neigt, nähern wir uns dagegen dem tierischen Wesen, dem Affen, und mit vollendeter Horizontalerstreckung dem gewohnten Verhalten der Vierfüßler sonst. An dieser Wachstumsachse des Menschen entfaltet sich die Proportionalität des Aufbaues, neben ihr links und rechts die Symmetrie der Glieder. Die menschliche Gestalt ist in ihrer Höhe nach Verhältnissen gegliedert, die sich innerhalb der Grenzen leicht überschaubarer Maße bewegen. Mehr jedoch als diese Proportion wirkt für die ästhetische Auffassung zunächst die Wiederholung homologer Teile, die innerhalb der vertikalen Gliederung eine

1) Man spricht sogar von Ruhemotiven und Bewegungsmotiven, obgleich der erste dieser Ausdrücke wie eine Contradictio in adjecto, der andere wie ein Pleonasmus klingt.

Symmetrie zusammengesetzterer Art, d. h. Symmetrie des Kontrastes oder Korresponsion hervorbringt. Arme und Beine, Ober- und Vorderarm, Ober- und Unterschenkel, Hände und Füße, Hals und Taille, Brust und Bauch treten uns sogleich als formverwandte Teile entgegen. In den Armen und Händen wiederholen sich in feinerer und vollkommnerer Form die Beine und Füße. Die Brust wiederholt in gleicher Art die Form des Bauches nur übereinander, also proportional und in entgegengesetzter Richtung, wie in festerem Bau. Indem sich der Bauch nach unten zur Hüfte, die Brust nach oben zum Schultergürtel erweitert, den beiden Haltapparaten der Extremitäten, deren ein Paar hängend, das andere stützend auftritt, vollendet sich die Symmetrie der homologen Gebilde. Während aber alle anderen Teile uns in der vertikalen Gliederung der Gestalt zweimal begegnen, in einer unteren massiveren und in einer oberen leichteren Form, ist auf jene beiden Glieder des Rumpfes, an denen wir den Aufstieg verfolgen, noch das Haupt gefügt, das als der entwickeltste und allein in keinem anderen homologen Organ vorgebildete Teil die Dominante bekrönt und damit das Ganze abschließt.[1])

Verfolgen wir nun aber, der natürlichen Wachstumsrichtung nachgehend, die Proportion des Ganzen von unten nach oben, so lesen wir schon die symmetrischen Paare der Gliedmaßen links und rechts bei dieser Bewegung auf und es entsteht ein rhythmischer Verlauf, in den wir subjektiv die ruhige Harmonie des Gewächses auflösen. Das Bewegungsmotiv der Gestalt selbst, mag es noch so einfach sein, ist dagegen seinerseits eine objektiv gegebene Bewegung, die wir auch wiederum subjektiv aufnehmen müssen. Die homologen Glieder können eins zum anderen in Gegensatz treten, eine Seite als die bewegte mit der anderen ruhigen kontrastieren. Dann geht die Wirkung schon ins Mimische über. Aber die Plastik findet ein Mittel, auch hier der Harmonie wieder zu ihrem Rechte, der bleibenden Form zur ungeschmälerten Geltung zu verhelfen, indem sie im sogenannten Kontrapost die Gegensätze in einer höheren Einheit ausgleicht, d. h. den Kontrast des unteren Gliederpaares durch den umgekehrten Kontrast des oberen Paares aufhebt und der Dominante die Herrschaft wahrt. Damit aber ist das Geheimnis der organischen Schönheit an diesem

---

1) Ich ergänze hier Wundt, Psychologie II, 217, vgl. Gottfr. Semper, Der Stil, Prolegomena.

Meisterwerk der Schöpfung noch lange nicht genügend erschlossen. Wir brauchen nur an den Kopf und das Antlitz zu erinnern, um uns von dem Äußern auch auf das Innere gewiesen zu finden; doch müssen wir uns schon beim Überblick über die ganze Gestalt und ihre Gliedmaßen, besonders aber angesichts der Brust und des Bauches sagen, daß die Schöpfung weise und wohltätig den Mechanismus ins Verborgene verlegt und das Triebwerk unter einer Hülle wirken läßt, auf deren sichtbarer Außenseite die schönen Formen als Zeugnis auftreten, daß die Aufgabe drinnen wohl verrichtet wird. Während aber die Mimik fast ausschließlich die ausdrucksvolle Vorderseite verwertet, kann die echte Plastik, zumal die statuarische Kunst, der ruhigeren Rückseite gar nicht entraten. Und gerade sie ist es, die dem organischen Gewächs die Geschlossenheit und, im Hervortreten der Wirbelsäule schon, den Zusammenhang sichert, indem sie zugleich der mannigfaltig nach außen gerichteten Front den Rückhalt an sich selber gewährt. Wenn es darauf ankäme, die Plastik auf die Probe zu stellen, was sie ohne die Beihilfe der mimischen Schwester für sich allein zu leisten vermag, so gibt es keinen herrlicheren Vorwurf als die Kehrseite der Menschengestalt; denn auch dieser Revers trägt die Wertangabe in lesbaren Zügen ausgeprägt, nämlich des bleibenden Bestandes, während wir an der Schauseite die Mannigfaltigkeit der Beziehungen nach außen gar zu leicht überschätzen. Und zwischen diesen Gegensätzen gesteigerter Bewegtheit und nachdrücklichen Zusammenhalts wird auch die ausgleichende und überzeugende Verbindung zwischen vorn und hinten, auf der rechten oder linken Hälfte des Körpers alsbald ihren Wert behaupten. Der Eindruck dieser Profilansichten verbietet an sich schon jede Verwechslung des dreidimensionalen Komplexes mit einem Flächenschein, einer Ebene.

Beide an sich so mannigfaltigen, und doch untereinander so genau korrespondierenden Hälften vollenden erst das Individuum, d. h. das abgeschlossene Einzelwesen der Gattung, des Menschen. Damit stoßen wir eigentlich auf den Urbegriff aller plastischen Kunst, die natürliche Geschöpfe in voller Körperlichkeit nachzuschaffen unternimmt. Versuchen wir aber, uns Rechenschaft zu geben, was in diesem ersten ursprünglichen Sinne darunter zu verstehen sei, so merken wir wieder, daß Begriffe, die sich auf die eigene Erfahrung des menschlichen Subjekts unmittelbar berufen, am allerschwersten zu definieren sind, eben weil sie für selbstverständlich gelten. Die Naturwissenschaft hat neben der Kunst-

wissenschaft begreiflicherweise die nächste Veranlassung, den Sinn des Wortes von allzu menschlichen und allzu geistigen Überwucherungen freizumachen und auf den notwendigen Inhalt einzuschränken, der auch außerhalb der Gattung Mensch von allen Gattungen des Tierreiches und Pflanzenreiches gelten darf. Eben dort aber rührt die Morphologie sowohl wie die Biologie, die den Begriff genau zu fassen suchen, auch an seine Grenzen:

„Das Individuum ist eine einheitliche Gemeinschaft, in welcher alle Teile zu einem gleichartigen Zwecke zusammenwirken (Einheit). Dieser Zweck ist ein innerer (Selbstbestimmung). Und der innere Zweck ist auch zuletzt ein äußeres Maß, über welches die Entwicklung des Lebendigen nicht hinausreicht (Form = innerer Zweck)."

Wir brauchen diese naturwissenschaftliche Definition (n. Virchow), die an sich schon viel zu denken gibt, auch in der Kunstwissenschaft, um zunächst einmal die konkrete Fassung festzustellen gegenüber der Logik, die statt dessen nur das einzelne meint, das unter einen allgemeinen Begriff fällt, im Unterschied von der Art und Gattung, die eine Vielheit von einzelnen nach einem gemeinsamen Merkmal zusammenfaßt. Wir brauchen ihn andererseits, um die Zuspitzung auf die einzelne menschliche Person abzuwehren, solange sie noch nicht am Platze ist, nämlich die Überlastung des Wortes Individuum mit dem Inhalt, den wir richtiger als Individualität bezeichnen, d. h. mit der Eigenart, die eine einzelne Person von allen anderen unterscheidet, oder vollends der geistigen Eigentümlichkeit, die man heutzutage unter Individualität zu verstehen pflegt.

Alle nachahmende Kunst geht notwendig von der Darstellung des Individuums aus, wie wir es soeben naturwissenschaftlich definiert haben. Alle nachahmende Kunst, sagen wir mit Absicht; denn es gibt auch eine bildende Kunst, die nicht von der Nachahmung eines sinnlich wahrgenommenen Individuums ausgeht, sondern der Innenwelt des Menschen, dem Bereich seiner Vorstellungen oder Ideen entstammt. Wir pflegen diese beiden Richtungen als Idealismus und Realismus zu unterscheiden.[1]) Der dritte hierhergehörige Ausdruck Naturalismus kann daneben genauer nur das Äußerste des Realismus, d. h. die vollständigste Hingabe an die Naturnachahmung bezeichnen, die auf das Recht des Vorstellungsinhalts und der Ideenarbeit des Menschen möglichst ver-

1) Über die notwendige Abwandlung dieser immer relativen Bezeichnungen wollen wir uns der Kürze halber nicht verbreiten.

zichtet, sich also von der Naturerscheinung als solcher abhängig macht und die Natur als Gesetzgeberin anerkennt, der sich der Menschengeist unterordnet. Damit rühren wir an die Grenze, wo die menschliche Kunst aufhört. Geht aber der Anreiz zur schöpferischen Betätigung von dem Menschengeist aus (dessen Vorstellungen freilich auf Eindrücke der Außenwelt zurückgehen), oder entspringt der künstlerische Drang dem Grunde der Gefühle, der Gemütsbewegungen, die nach Ausdruck ringen, so genügt auch bald die stumme Gebärde und der Laut der Stimme nicht mehr, den Inhalt bestimmt zu vermitteln. Da greift die menschliche Natur zu neugeschaffenen Verbindungen, dem Worte hier, dem Bilde dort. Aber das eine wie das andere vermag noch nicht im ersten Anlauf den Inhalt selber zu geben, den Wert, den sie vermitteln sollen, adäquat auszudrücken. Eine Lautgebärde, die auf das entgegenkommende Verständnis des Mitmenschen angewiesen ist, wie das Lallen des Kindes, gibt den Inhalt nicht ganz, sondern rechnet auf die Ergänzung des Fehlenden durch das gleichorganisierte Wesen verwandter Art. Ein Bild, das diesen mitzuteilenden Inhalt nicht selber zeigt, sondern nur bedeutet, und deshalb vom Wissenden durch die vom Zeichen ausgelöste Vorstellung ergänzt werden muß, das nennen wir Symbol. Es ist gegenüber jenem der sinnlich wahrgenommenen Erscheinung eines Naturdinges nachgeahmten Abbilde ein mindestens zur Hälfte geistiges Produkt, die Versinnlichung eines Vorstellungsinhalts für den Mitmenschen. So kann sich gleichwie die Lautsprache eine ganze Zeichensprache entwickeln, die wir als symbolische Darstellung in diesem eigentlichen Sinne anerkennen.[1]) Damit haben wir einen zweiten Ausgangspunkt der bildenden Kunst aufgedeckt: den intellektuellen Pol, gegenüber dem sinnlichen, von dem die Nachahmung der Naturdinge in der Außenwelt um ihrer selbst willen ausgeht, — zwei Pole, Subjekt und Objekt — wenn wir auch, da dieser letztere als sinnlicher Eindruck oder Anschauung ebenso dem Menschengeist angehört, an der einheitlichen Grundlage der Kunst vollkommen festhalten.

Schon die statuarische Kunst der Ägypter bezeugte die Mitwirkung eines intellektuellen Faktors in der Übertragung der regel-

1) Über den Mißbrauch des Wortes symbolisch für künstlerisch, ideal, intuitiv vgl. neuerdings B. Croce, Estetica 1902. S. 37. Wir wünschten, diese andere Bedeutung würde auch in der Ästhetik völlig aufgegeben, da mit dem Fremdwort gar nichts gewonnen wird.

mäßigen stereometrischen Figur auf die menschliche Gestalt. Das Flächenbild des Menschen offenbarte die begriffliche Vollständigkeit der Gegenstandsvorstellung als maßgebend, sogar im Widerspruch zur sinnlichen Anschauung, d. h. in einer verdrehten Ansicht des Körpers, wie sie in Wirklichkeit nun und nimmer zu erblicken war. Daß aber begriffliche Vollständigkeit und nicht etwa rein künstlerische Rücksichten der „Ebenkomposition" dabei im Spiel gewesen, beweisen die in Vogelschau daneben dargestellten Schauplätze, Feld, Wald, Garten, Ziegelei usw., deren Plan aufrecht auf die Bildfläche gebracht ist, um den Inbegriff des ganzen Terrains vorzurechnen. Damit steht ein für allemal die Tatsache fest, daß auch in der Kunstgeschichte des Altertums schon mit der sinnlichen Wahrnehmung allein gar nicht auszukommen ist, sowohl für die Entstehung als auch für die Aufnahme des Werks. Wir müssen die psychische Synthese, die immer regsame Vorstellungsarbeit des Intellekts, ebenso in Rechnung setzen, wenn auch hartnäckige „Materialisten" sich immer dagegen sträuben. Andererseits aber liegt ein großer Fehler, eine Art Gelehrtenetymologie darin, den Uranfang aller echten bildenden Kunst in der Wiedergabe des Individuums, des vorhandenen Einzeldinges zu verkennen und den Ausgang von der abstrakt-geistigen Potenz als den einzig möglichen hinzustellen, wie es in der Kulturgeschichte noch wie selbstverständlich angenommen wird.

Ein weiterer Beweis für unsere Ansicht liegt in der einzig möglichen Ableitung des dritten Grundbegriffs, den wir außer Symbol und Individuum noch in dieser Reihe brauchen. Er kann nur zwischen den beiden Ausgangspunkten gefunden werden, das ist von vornherein klar. Aber der Inhalt, den wir damit begreifen, entsteht auch, wie ausdrücklich betont werden muß, auf zweierlei Wege, nämlich entweder von dem geistigen Faktor ausgehend: in der Eroberung der Außenwelt, oder vom sinnlichen Objekt ausgelöst: bei der Verarbeitung in der Innenwelt. Dieser dritte Grundbegriff ist der Typus. Er umfaßt also von vornherein zwei Beziehungen: er ist nicht mehr ein Zeichen, das statt des Wertes selber geboten wird, wie das Symbol, sondern ist eine Wiedergabe des Wertes selbst und insofern schon eine Leistung der eigentlichen Kunst; er ist aber noch nicht die volle Wiedergabe dieses Wertes, in der ganzen Eigentümlichkeit des Einzelwesens, wie das Individuum in der Wirklichkeit, sondern seiner wesentlichen Merkmale, die es als zugehörig zu seiner Art oder

Gattung ausweisen. Er bevorzugt entweder das Gesetzmäßige in der Natur, oder das Regelmäßige im Sinne unseres Intellekts. Schon dieser Versuch einer Umschreibung zeigt, daß zwei genetisch verschiedene Nuancen darunter verstanden werden, deren Unterscheidung für die entwicklungsgeschichtliche Tendenz sehr entscheidend werden kann. Der Typus entsteht entweder durch Übertragung der symbolischen Abstraktion auf die künstlerische Wiedergabe des Individuums (wie bei den Altägyptern), oder durch Annäherung der künstlerischen Wiedergabe des Individuums an das Allgemeine, die begriffliche Kategorie, unter die es unser Intellekt subsumiert, d. h. an die Art oder die Gattung, welche die Vielheit von Individuen umfaßt (wie in der oströmischen Kunst, die schon die volle Bewältigung des Individuums durch die voraufgegangene Blütezeit vorfindet, aber zugunsten der Vergeistigung auf solche Errungenschaften verzichtet). Damit ergibt sich von selbst, daß die Definition dieses dritten Grundbegriffs mit jener doppelten Herkunft seines Inhalts zu rechnen und sich vor Einseitigkeit in der Auffassung von dieser oder jener Seite her zu hüten hat, um nicht unvermerkt auch irrige Einschränkung zu verschulden. Mit den Ausdrücken Typus und typisch wird ja, wie jeder denkende Leser weiß, heutzutage ebensoviel Unfug getrieben, wie vor nicht langer Zeit mit Symbol und symbolisch; doch würde es hier zu weit führen, allen Mißbrauch nachzurechnen und abzuweisen.[1]) In der Kunstwissenschaft verstehen wir unter Typus jedenfalls eine Leistung der Kunst, die auf dem Gebiete der sinnlichen Anschauungen dasselbe oder etwas Ähnliches darbietet, wie auf dem Gebiete der geistigen Auffassung der Begriff. Wenn wir das Symbol mit Sinnbild übersetzen, könnten wir den Typus ein Begriffsbild nennen. Es handelt sich jedoch um ein ganz konkretes Gebilde der darstellenden Künste, nicht allein um die Abstraktion, den Begriff selbst. Wir sind deshalb weit entfernt von jener ästhetischen Theorie des Typischen, die in dem Lehrsatz gipfelte, die Kunst solle im Individuum die Gattung hervorleuchten lassen. Aber wir sehen unsere menschliche Veranlagung auf Begriffsbildung als eine unveräußerliche, ja im Haushalt unseres

1) Nichts als eine nachlässige Vertauschung der Wörter, oder unklare Begriffsverwirrung liegt vor, wenn man unter dem Typischen gerade das Individuelle als solches versteht. Typisch heißt in diesem Falle charakteristisch, scharf bestimmte und überzeugend zutreffende Wiedergabe des Individuellen. Vgl. dazu neuerdings B. Croce, Estetica, S. 36 f.

Geisteslebens so notwendige Eigentümlichkeit an, daß ihre Weiterwirkung auch im Bereiche der Kunst, wie jeder anderen Auseinandersetzung mit der Welt, unausbleiblich erfolgen muß. Der Typus ist somit ein natürliches und in der Entwicklungsgeschichte der Kunst selbstverständliches Ergebnis des Ausgleichs zwischen dem Menschengeist als bewußter Einheit und der Vielheit der Dinge da draußen, mag auch der echte Künstlersinn, der auf Hingabe an die Individuen erpicht ist, sich heute nur ungern zu seiner Anerkennung bequemen, ja im schöpferischen Betriebe die zusammenfassende Verallgemeinerung immer als unvermeidliches Übel verfluchen. Es ist eben die Frucht einer Erbsünde des Menschengeschlechts. Der Kunsthistoriker hat alle Ursache, den Tatbestand hinzunehmen, wie er vorliegt, und wird diese Urkunden des geschichtlichen Werdeganges um so weniger ablehnen wollen, als unmittelbar daneben sogar ein höchster Wert der Kunst gefunden wird.

Bewegen wir uns nämlich von der vollen Erfassung des Individuums auf den verallgemeinernden Typus der Art oder Gattung zu, so stoßen wir in der Mitte dieses Weges auf eine Verquickung des Typischen mit dem Individuellen, des ganz besonderen Einzelwesens mit dem höchsten Inbegriff der Gattungsvollkommenheit. Dieses geläuterte Individuum oder diesen zugleich vollkommenen und überzeugend lebenswahren Typus nennen wir ein Ideal. Wir bezeichnen einen einzelnen wohl als Idealmenschen, und ein Marmorbild als Idealtypus. Die Götter Griechenlands sind durch die Kunst der Blütezeit zu Idealen ausgestaltet worden, und besonders die Plastik hat darin ihre Hauptaufgabe gefunden, während sie später nicht selten dazu gelangt, das Bildnis einer bestimmten historischen Person, wie Alexander, zum Ideal zu erhöhen und damit den Göttern anzunähern, d. h. an ihrem Teil zum Heroenkultus beizutragen.[1]) Vergebens aber ringt die altchristliche Kunst, sei

---

1) Diese einfache Begriffsbestimmung macht eigentlich mit einem Schlage die Begriffsverwirrung unmöglich, die z. B. Wickhoffs Urteil über die klassische Skulptur der Griechen entstellt: „eine Kunst, die auf den Typus ausging, wie die griechische" (41), „das griechische Porträt, das sich zu allen Zeiten auf einem Typus aufbaut" (S. 36), besonders aber S. 11 f.: „Die Kunst des Morgenlandes strebt von der individuellen Erscheinung dem Typus zu und die hellenische Plastik zeigt die Vollendung dieses Strebens, die abendländische Kunst sucht von dem sich unwillkürlich bildenden Typus immer wieder auf die einzelne Erscheinung zurückzuführen. Auch der griechische Künstler kann wie der moderne nur weiterschreiten, indem er

es im unbewußten Wetteifer mit solchen Leistungen der Hellenenwelt, sei es im vermeintlichen Gegensatz zu deren heidnischem Wesen, nach einem Christusideal. Sie liefert statt dessen nur den Christustypus, der nur periodisch befriedigt und wieder einem anderen Platz macht: wie der knabenhaft bartlose dem männlich bärtigen, und dieser vollkräftige dem schwächeren und asketischen. Alle diese Christustypen vermögen nicht das Christusideal zu erfüllen, das sich in führenden Geistern oder in der allgemeinen Phantasie der Gemeinden, wenn nicht der ganzen Christenheit ausgebildet hat. Das poetische Ideal steht dem Erfolg des anschaulichen Kunstwerks entgegen.

Auf der anderen Seite des Individuums, das noch voll und ganz in seiner Gattung steht, begegnen wir einer zweiten Erscheinung, die ebenfalls über den Durchschnitt hinausragt. Hier sind es nicht Vollkommenheiten der Gattung, die es auszeichnen, besonders nicht die physischen Eigenschaften, auf die jedes Abbild der plastischen Kunst zunächst angewiesen ist, sondern eher Abweichungen von der normalen Regelmäßigkeit oder geistige Eigentümlichkeiten, deren Ausprägung wir eben mit jener Steigerung des Begriffes Individuum zu dem der Individualität zu fassen suchen. Hier stehen die höheren Werte Persönlichkeit und Charakter, die sich dem Ideal anreihen mögen. Ethische und intellektuelle Eigenart, nicht selten Einseitigkeiten, die sich mit Verkümmerung oder Unterdrückung anderer Anlagen verbinden, gewinnen dabei das Übergewicht (wie schon in jenem asketischen Christus oder Johannes dem Täufer) und werden immer selbstverständlicher gemeint, je mehr wir uns dem Mittelalter oder den modernen

immer neue Beobachtungen in der Natur macht, aus ihr immer neue Einzelheiten in seine Werke aufnimmt. Aber sie dienen ihm nicht dazu, das Individuelle unterscheidend herauszuheben, sondern sie müssen alle mithelfen, einen neuen Typus aufzubauen." — Hier fehlt der Begriff des Ideals, in dem gerade die Vollendung der hellenischen Plastik liegt. Bei Riegl lesen wir auf der anderen Seite (S. 111, Anm. 1): „Der Typus hat in der oströmischen Kunst seine vollendetste Abrundung erfahren. Es ist das neue Ideal dieser antiken Epigonenkunst, das auf die Emanzipation des Raumes und des geistigen Innenlebens aufgebaut, sich zum klassischen, wesentlich auf der unmittelbar sinnlichen Erscheinung der Dinge in der Sehebene begründeten Ideal verhält, wie die Anthithese zur These; aus der Synthese beider Ideale ist unsere eigene moderne Kunst erwachsen." Hier fehlt leider die Erklärung, daß das Wort Ideal im ersten Satze subjektiv gemeint ist, d. h. als Ideal der Vorstellung, Ziel des Strebens, während es angesichts der klassischen Kunst nur objektiv die höhere Einheit zwischen Individuum und Typus bezeichnen, d. h. im Sinne der Naturgesetzlichkeit gemeint sein kann.

Zeiten nähern. Dann sprechen wir neben dem Charakter, der nach der guten oder nach der schlechten Seite neigen mag, entweder als Vollkommenheit oder Unvollkommenheit erscheinen kann, je nach dem Einschätzungswert der Faktoren zu seiner Zeit oder zur Zeit seiner Beurteiler, — von Subjektivität des Wesens. Dies Urteil hängt wieder von dem physischen oder psychischen Ideal ab, oder wenigstens von dem Durchschnittswert, der als Objektivität jener willkürlichen Besonderheit gegenübergestellt wird. Harmonisches Gleichgewicht aller Kräfte ist das Ideal, dem das klassische Altertum und die Renaissance gehuldigt haben, und theoretisch wenigstens gilt es auch im Zeitalter der Humanität. Einseitige Abweichungen, im Widerspruch mit der natürlichen Anlage, entwickeln sich bis zur völligen Entstellung der organischen Schönheit, und zur Verachtung ihres spezifischen Wertes. Ihre äußere Erscheinung ergibt, als Gegensatz zur plastischen Schönheit der menschlichen Gestalt, die Häßlichkeit, die an dieser Stelle nur als Negation der Vollkommenheit des organischen Geschöpfes, als beleidigende Enttäuschung des Anspruchs zweckmäßiger Ausbildung aller Teile des Individuums nach dem Naturgesetz seiner Bestimmung eingeführt werden soll; denn nur in diesem teleologischen Sinne brauchen wir den Begriff häßlich in der plastischen Kunst.

Alle Abweichungen aber von der normalen Ausbildung des Individuums, die Steigerungen der Individualität, der Persönlichkeit nach der geistigen Seite, des Charakters nach der Bevorzugung innerer Werte, sind wieder Erscheinungen, die wir unter diesem oder jenem Typus zusammenzufassen pflegen, und dies ist am ehesten ein — Charaktertypus. Sowohl diese Zusammenfassung einer Vielheit von Individuen, wie jene andere zur Gattungseinheit, lehren uns jedoch ein weiteres Moment für die Darstellung durch die Kunst beachten. Vielheit der Individuen hebt den Wert des einzelnen mehr oder weniger auf. Jede Pluralität von Erscheinungen führt zum Typus zurück, und zwar zunächst für die menschliche Auffassung, die einer gedrängten Menge noch so stark entwickelter, mannigfach kontrastierender Individuen nicht mehr gerecht zu werden vermag, — infolgedessen notwendigerweise auch in der künstlerischen Darstellung. So entsteht aus einer Schar verschiedenartiger Einzelwesen ein Kollektivum. Und das Kollektivum vermag sich nur typisch zu manifestieren. Auch wenn wir diese Sammeleinheit zu einem Gesamtindividuum ge-

steigert vorstellen: die höhere Einheit des Gesamtausdrucks kann nur ein typischer Ausdruck ihres Durchschnittswesens sein.[1])

Wird die Vielheit der Individuen oder die Masse individuellen Ausdrucks in der Kunst endlich so groß, daß sie mit typischer Gestaltung des Gemeinsamen nicht mehr auszureichen vermag, so bleibt ihr schließlich nichts anderes übrig, als abermals der begrifflichen Ökonomie zu folgen und eine stärkere, bzw. höhere Abstraktion zu versuchen. So gelingt es vielleicht mit Hilfe des Intellekts, die unübersehbare Mannigfaltigkeit wieder unter eine übersichtliche Größe, womöglich gar in eine konkrete Einheit zusammenzufassen. Damit wird dann wenigstens der plastischen Kunst die Möglichkeit gerettet, noch ihres Amtes zu walten. Aber sie kehrt damit vom Typus der Pluralität zum Symbol für die Allgemeinheit zurück. Wir nennen solche symbolische Darstellung einer umfassenderen und komplizierten Ideenverbindung, zumal wenn die genetische

1) Hier berührt sich das Typische des Kollektivums mit dem Begriff des Konventionellen; denn es pflegt auf einer Vereinbarung oder gar einem Kompromiß zu beruhen wie dieses. Aber die Berührung darf nicht verleiten, das Konventionelle als einen gleichwertigen Begriff in die Reihe: Symbolisch, Typisch, Individuell — einzuordnen, wie es als Zwischenglied zwischen Typisch und Individuell einzuschieben versucht worden ist; denn die Verlegenheit der Kulturgeschichte hat damit nur eine logische Fehlgeburt hervorgebracht. Den drei anerkannten Grundbegriffen liegt, auch wo sie in der Form des Adjektivs angewandt werden, ein konkretes Substantiv zugrunde. Diese greifbare Substanz fehlt aber bei „konventionell". Das Übereinkommen oder die Verabredung geben uns selber nichts Sachliches in die Hand, wenn wir nicht wissen, worauf sich die Konvention bezieht. Das Adjektiv konventionell kann sich also zu jeder Zeit einstellen und für jede beliebige Einschiebselperiode der Kulturgeschichte gelten, wo eigenartige Errungenschaften geläufiges Besitztum werden und konventionelle Wiederholung eintritt. Symbolik wird konventionell, Typik wird konventionell, sogar Individualität und Subjektivität werden konventionell, wie die Mode der Selbstherrlichkeit in Höflingskreisen um das absolute Königtum und das Ideal des Übermenschen in der kaum noch modernsten Generation bezeugen. Konventionell werden alle Stile, selbst der „Jugendstil".

Nicht viel besser steht es mit dem Begriff der Subjektivität, wenn er eine Kulturperiode nicht allein charakterisieren, sondern zugleich deren Inhalt fassen soll. Die Kunstwissenschaft muß ihn als solchen ablehnen, und zwar mit derselben Begründung wie das Konventionelle, nur in umgekehrter Progression. Subjektiv kann die Kunst zu allen Zeiten sein, so gut wie individuell, sowie sie anerkanntermaßen vom künstlerischen Individuum, nicht vom Kollektivum ausgeht. Auch Riegls summarische Antithese zwischen Altertum und Moderne, als sei die Kunst des gesamten Altertums ihrem Wesen nach objektiv, die Kunst aller Folgezeit eminent subjektiv gewesen, wird die Kunstgeschichte nicht länger befriedigen, als die Beschränkung des subjektivistischen Charakters auf einen kleineren Abschnitt der letzten Vergangenheit bei K. Lamprecht.

Erklärung nicht ohne successiven Gedankengang entwickelt werden kann, gewöhnlich Allegorie, und dieser Name schon erfüllt neuerdings mit einem gewissen Abscheu. Aber auch diese Erscheinung ist eine historische Tatsache, und die Kunstwissenschaft muß sie verstehen lernen, um sie objektiv richtiger zu bewerten. Auch die Allegorie spitzt sich fast immer, wo sie einigermaßen verständlich bleibt, auf ein Symbol zu, das den Schlüssel des ganzen Komplexes darbietet. Das Wesen der Sache ist dasselbe, auch wenn dem Symbol sozusagen eine schon konzentrierte Bildungssphäre mitgegeben wird, die den Inhalt noch als mannigfaltigen vermittelt. Das letzte, worauf es ankommt, ist doch die höhere Einheit, die Idee des Ganzen, und diese kann sich nur in einer Gestalt verkörpern oder von einem Zeichen ausgelöst werden, wie z. B. unsere modernen Personifikationen bald ein Typus, bald aber ein Individuum sind, wo sie nicht gar zu Genrebildern erweitert werden. Und solche Einzelfigur wird nur noch durch ihr Attribut als Handel, Industrie oder dergleichen kenntlich gemacht. So bezeichnete ein Posthorn lange die große weitverzweigte Organisation, wird ein geflügeltes Rad noch heute als Inbegriff einer Sammeleinheit in allen Kulturländern verstanden.

Wir sehen darnach in der Funktion dieser drei Grundbegriffe sich eine Art Kreislauf vollziehen, je nachdem sie auf eine Einzahl oder eine Mehrzahl von Naturobjekten der darstellenden Kunst angewendet werden. Wir steigen angesichts des einzelnen vom Symbol zum Typus und zum Individuum auf und mit dem Eintritt der Mehrzahl vom Individuum wieder abwärts zum Typus und kehren vom Typus zum Symbol zurück. Auch dieser Kreislauf liegt im Haushalt des Menschengeistes begründet. Damit aber verbietet sich von selbst eine Anwendung auf den großen Gang der Kunstentwicklung, deren jahrtausendelangen Verlauf wir allmählich überblicken lernen. Diese Begriffe sind zu eng an das organische Geschöpf und seine künstlerische Wiedergabe gebunden, um den Maßstab für eine Entwicklungsgeschichte der ganzen Kunst oder gar der gesamten Kultur abgeben zu können.[1])

1) Ganz besonders verunglückt ist der Versuch, eine ornamentale Kunstperiode zu konstruieren und gar zwischen die symbolische und die typische einzuschalten. Ornamentik ist noch keine Kunst, haben wir uns gesagt; deshalb hat es auch niemals eine ornamentale Periode der Kunstgeschichte gegeben; sie könnte höchstens einer Vorgeschichte der Kunst angehören. Die Menschenwerke, an denen das Ornament auftritt, sind dagegen der eigentliche Gegenstand, auf den es ankommt, seien es auch nur Erzeugnisse des Kunsthandwerks.

Der Übergang von der Einzahl zur Mehrzahl vollzieht sich ja schon in jeder statuarischen Kunst, deren Wesen doch ausschließlich auf die Körpereinheit des organischen Geschöpfes gestellt ist. Aber auch hier bedeutet dieser Übergang einen Abweg nach der einen oder nach der anderen Seite.

Der echte Plastiker geht einzig und allein von der Körpervorstellung aus. Die organische Einheit des selbständigen, der freien Bewegung teilhaftigen Geschöpfes wiederzugeben und den Wert dieses körperlichen Daseins in der Unabhängigkeit der ringsum abgeschlossenen Form festzuhalten, ist sein Bestreben. Deshalb streift er alles ab, was Notdurft und Nahrung unseres Leibes an Symptomen weiterer Zusammenhänge mit der umgebenden Natur und an Kennzeichen des inneren Stoffwechsels, der Veränderung und Vergänglichkeit dieser Körperform mit sich bringen. Er bevorzugt das dauerhafte Material, um desto sicherer die volle Schönheit des Gewächses herauszuretten aus dem unaufhaltsamen Wandel aller Kreatur und aus dem forteilenden Strom des Geschehens umher. Deshalb wendet sich seine Vorliebe bald auch einer engen Auswahl in den Alterstufen zu. Das Kind, das noch knospenhaft unentwickelt, den Körperwert verspricht, aber noch nicht vollständig bietet, ist ebendeshalb noch wenig geeignet, sein Vorhaben ganz zu erfüllen. Der Greis oder gar die alte Frau zeigen in festumschriebenen Formen die Spuren des Verfalls, der Entartung oder im Kontrast zu den knochigen Teilen, wulstiges, aufgedunsenes Fleisch und eine schlaffe lederne Haut. Aber in der Blüte der eben erreichten Ausbildung aller Lebensfunktionen, in der Vollkraft der erprobten Zweckhaftigkeit und gleichmäßigen Durchbildung zur höchsten erreichbaren Stufe der Vollkommenheit ist das Einzelwesen in glücklichster Befriedigung dem Bildner eine Welt für sich. die nichts, gar nichts mit einer weiteren Umgebung zu schaffen hat, sondern einzig und allein auf sich selber beruht.

Dennoch drängt die Entwicklung unter dem Einfluß der poetischen Phantasie von der Einzelstatue weiter zur Gesellung eines zweiten oder gar eines dritten Körpers. So sehr dieser Zuwachs dem Ehrgeiz des Künstlers als Steigerung seines eigenen Erfolges erscheinen mag, es bleibt doch ein verhängnisvoller Schritt über den ureigenen Boden der plastischen Schöpfung hinaus, der dem Körperbildner allein gar nicht in den Sinn kommen sollte. Wer dem Leben nachjagt, statt das Dasein zu verewigen, gelangt von der Einzelfigur zur Gruppe.

Die landläufige Definition dieses Zuwachses erklärt ihn denn auch vom Standpunkt der Mimik und der Poesie, wie wir so manche Bestimmung von dorther übertragen, da die Ästhetik der bildenden Künste sich nur langsam auf sich selber besinnt. Jene gewohnte Definition versteht unter Gruppe eine Mehrzahl von Einzelwesen, die zueinander in Beziehung stehen. Sie geht also von der Tätigkeit der Lebewesen aus, die aufeinander gerichtet ist, d. h. von den Gesichtspunkten zeitlicher Auffassung, die vom mimischen Ausdruck flüchtigster Relationen bis zum Kausalnexus einer Fabel aufsteigen. Aber für den Gesichtspunkt räumlicher Anschauung ergibt sich diese innere Zusammenfassung als wenig stichhaltig.

Mit Recht erhebt deshalb der Bildhauer Adolf Hildebrand[1]) dagegen Einspruch: „Eine Gruppe im künstlerischen Sinne“, erklärt er, „beruht nicht auf einem Zusammenhang, der durch den Vorgang entsteht.“ Aber seine eigene Bestimmung: „es muß ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet,“ ist ebenfalls noch zu weit. Sie beruht auf dem festen Standpunkt optischer Anschauung allein, umfaßt also die malerische und gelegentlich auch die architektonische Gruppe mit, während Plastik als Körperbildnerin gewiß zunächst nur von den tastbaren Werten ausgehen kann, dagegen nicht an einen festen Standpunkt gebunden ist, sondern das Werk ebensogut zu umkreisen vermag.

Wir verstehen unter Gruppe einen Komplex von Körpern, wenn es erlaubt ist, dies Wort zunächst in der üblichen Dehnbarkeit des Begriffes zu gebrauchen. Je nach dem Standpunkt aber, von dem wir diesen Komplex auffassen, ändert sich die Bedeutung des Wortes in den drei bildenden Künsten.

Nun aber erkennt die Plastik, insbesondere die statuarische Kunst, von der wir ausgehen, solange sie auf ihrem eigenen Grund und Boden waltet, als höchste Instanz nur die Körpereinheit des organischen Geschöpfes, und zwar des menschlichen Individuums an. Sie müßte demnach die Herstellung eines organischen Zusammenhangs als natürliche Grundlage fordern. Unter ungesuchten Verhältnissen kann dieser höchste Anspruch der statuarischen Kunst von der Gruppe schon gar nicht mehr erfüllt werden. Wenn

1) Das Problem der Form in der bildenden Kunst S. 98. Vgl. dazu Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst 1899, S. 123 ff.

also die Skulptur den Fortschritt zu einer Mehrheit von Einzelwesen erreichen will, so muß sie auf Körpereinheit verzichten. Sie kann nur andere Auffassungsweisen unterschieben, die von der ihrigen mehr oder minder abweichen. Sucht sie an dem Umkreis der Bedingungen organischer Geschöpfe festzuhalten, so vermag sie als ihre Aufgabe nur die Herstellung eines möglichst nahen Zusammenhangs zwischen den organischen Körpern zu erstreben, der durch die natürliche Beweglichkeit des menschlichen Leibes und seiner Gliedmaßen entstehen und aufrechterhalten werden kann. Unleugbar geraten damit die Individuen, die so miteinander verbunden werden, in Abhängigkeit voneinander, entweder einzeln oder insgesamt. Das höchste Anrecht des Subjekts muß preisgegeben oder geschmälert werden. Das ist wieder eine Einbuße des echten plastischen Wertes. Nur große Vorzüge anderer Art vermögen sie aufzuwiegen.

Die innigste Verschlingung aller Körper, wo alle als Teile sozusagen eines Ganzen voneinander abhängig und in ihrer Haltung gegenseitig bedingt erscheinen, wäre die letzte Konsequenz; aber sie enthält auch die größte Gefahr, daß die Körpervorstellung, die klare Rechenschaft über die ganze Gestalt jedes Individuums, die der Plastiker verfolgen muß, bei diesem körperlichen Zusammenhang nicht mehr zu ihrem Recht gelange. Die bekannte Ringergruppe in Florenz wäre darnach eine der vollkommensten Lösungen: hier erscheint die Gruppe wirklich als Komplex von Körpern, fast wie ein Knäuel, der sich auch vom Boden loslösen und daherrollen könnte. Mit solcher Annäherung an die Kugelform entstünden aber zwei Abweichungen von der Körpereinheit der Menschengestalt. Es ginge der Eindruck des festen Standes der Gesamterscheinung verloren und zweitens die charakteristische Gliederung des organischen Gewächses. Bei anderen plastischen Gruppen umschreibt denn auch eine regelmäßige stereometrische Figur das Ganze, nur sind es die aufrechten, fest auf der Grundfläche stehenden Figuren, die dabei bevorzugt werden. Was aber bedeutet solche Annäherung an die kristallinische Körperwelt? Die Einheit des Komplexes, die nicht mehr in der organischen Natur gefunden werden kann, wird statt dessen in der toten gesucht; die abstrakte Form muß ersetzen, was die Gestalterin organischer Körperformen nicht mehr zu leisten vermag.

Es ist unleugbar, was wir schon von ägyptischen Einzelstatuen aussagen mußten, eine Zuflucht zur geistigen Vorstellung. Mit

Hilfe der abstrakten Form faßt der Intellekt auch die Mehrzahl von Individuen noch als Einheit auf. Sehr bald gesellt sich diesem äußeren Auskunftsmittel ein inneres zu. Nicht allein im Aufbau der Einzelkörper zu einem einigermaßen haltbaren Gefüge, das mit den Gesetzen der Statik und Mechanik ebenso rechnen muß wie mit der anatomischen Möglichkeit im menschlichen Wuchs, ergibt sich die Notwendigkeit innerer Motivierung. Die Forderung überträgt sich durch das einheitliche Motiv, das gefunden werden muß, auch auf die Innenwelt, und der poetische Kausalnexus oder die Einheit des Vorgangs, endlich gar die abstrakte Einheit der Idee werden angerufen, um den Anspruch zu erfüllen, dem die natürliche Grundlage der Körpereinheit längst aus den Augen verschwunden ist.

Nehmen wir endlich hinzu, daß in einer Gruppe immer ein Individuum dem anderen Konkurrenz macht in der Aufmerksamkeit und dem Gefühlsanteil des Betrachters, so ist auch hier der Übergang vom Individuellen zum Typischen angebahnt; ja die Beschränkung auf das Typische wird um so notwendiger als nur dieses das Gemeinsame bieten kann. Je mehr der poetische Inhalt des Ganzen die Oberhand gewinnt, wird auch der Beschauer darauf hingedrängt, den Zusammenhang als Einheit zu erfassen, nicht davon abzuschweifen auf die Glieder der Gruppe für sich.[1])

Damit erst kommen wir auf die wichtigste Konsequenz, die sich aus der Anweisung eines Zentralpunktes für die Aufmerksamkeit ergibt. Die Plastik sucht ihr Wesen als Körperbildnerin auch bei der Behandlung einer Mehrzahl wenigstens dadurch zu befriedigen, daß sie diese Einzelkörper unter das gemeinsame Gesetz eines Koordinatensystems bringt und einen sie alle zusammenfassenden dreidimensionalen Komplex aus ihnen herstellt. Aber da sie Ebenbilder organischer Geschöpfe, Menschengestalten, zusammenordnet, die diese stereometrische Form eines regelmäßigen

1) Man betrachte zunächst einmal Niobe und die Tochter, die sich eng an sie anschmiegt, allein, dann etwa Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos (Florenz), Eros und Psyche (Rom, Kapitol) und die drei Grazien (Siena); schon äußerliche Vereinigung dreier Körper durch die Schlangen im Laokoon. Andererseits die Ergänzungsversuche der Gruppe Harmodios und Aristogeiton (Neapel) und als Extrem gegenüber die beiden Ringer (Bronze, Neapel), zwischen denen schon der Intervall als wesentlicher Bestandteil für die Spannung dazugehört. Durchaus poetisch wird der Zusammenhang dann in der Gruppe des Menelaos, Abschied von der Mutter (Rom, Buoncompagni) und in den Zusammenstellungen: Orest und Elektra (Neapel), Orest und Pylades (Paris) oder Gruppe von S. Ildefonso (Madrid, Prado) mehr oder minder willkürlicher Art.

Körpers nicht massiv ausfüllen, sondern nur innerlich gliedern und durchsetzen, so bleibt einmal die Körpereinheit, die erreicht wird, eine ideelle, nur in der Vorstellung hervorgebrachte (wie schon gesagt wurde), und es entsteht nicht selten gerade dort, wo wir den Schwerpunkt des umschriebenen Körpers suchen würden, ein Raumvolumen oder ein hier und da verteilter Schattenraum zwischen den Gestalten. Ist die Komposition der Gruppe nicht mehr so geschlossen, sondern lockerer, vielleicht an der Vorderseite offen,[1]) so entsteht erst recht der zugehörige Raum, ja durch die Koordination der Körper auf einer Basis notwendig schon ein Gestaltungsraum von mehr oder minder ausgedehnter Tiefe. Das ist ein optischer Faktor neben dem körperlich tastbaren, und er muß als solcher die Gesamtökonomie unfehlbar mitbestimmen, d. h. zunächst einen Zwiespalt hervorrufen, der nur durch einen Kompromiß ausgeglichen werden kann.

1) Den Übergang bilden die Giebelgruppen im festen Dreieckrahmen zur Reliefanschauung.

XVIII.

RELIEFKUNST

GESTALTUNGSRAUM — RELIEFZONE — GRUNDFLÄCHE — RELIEFSTIL — KOMPOSITION — FLACH- UND HOCHRELIEF

Wer mit seinen Händen in das bildsame Material greift und Körper daraus formt, oder mit seiner Hände Arbeit dem gewachsenen Stein Gestalten organischer Geschöpfe abgewinnt, der kennt zunächst keinen anderen vorhandenen Raum, als den Gestaltungsraum, den sein Körpergebilde selbst erfüllt. Der Gestaltungsraum des plastischen Künstlers liegt innerhalb seiner Tastregion und bleibt darin, solange die Tätigkeit seiner Hände mit ihren Werkzeugen an dem Erdklumpen oder dem Marmorblock dauert. Auch wenn der Meister zur Kontrolle seiner Formbildung zurücktritt, d. h. um mit den Augen die Wirkung des Geformten zu prüfen, bleibt der nahe Standpunkt doch der spezifisch plastische, weil er die Herstellung der realen Körperlichkeit allein ermöglicht und entscheidet. Es ist nicht sowohl der optische Standpunkt, als der taktile, vor allen Dingen nicht der feste des ruhigen Schauens, sondern der bewegliche, rings um die entstehende Körperform verschiebbare des abtastenden Sehens. In dieser nahen Sphäre des menschlichen Tastgefühles liegen die Körperwerte, die der Bildner erschafft. Jenseits der Tastregion hat er noch gar nichts zu suchen, solange es nur darauf ankommt, die konstitutiven Eigenschaften der stofflichen Existenz zu sichern. Eine schmale Basis genügt zur Vertretung des allgemeinen Grundes und Bodens. Sie versinnlicht die horizontale Unterlage, auf der die Schwere des Körpers lastet und Widerhalt findet. Damit ist aber auch vollkommen klar ausgesprochen, daß es sich um die elementarste Raumrelation handelt, d. h. die konstitutive, die den dreidimensionalen Körper an seine Stelle in den Raum setzt. Die zwei senkrechten Ebenen, der Breite und der Tiefe (Dicke), durchschneiden sich in der Höhenachse und treffen auf die wagerechte Ebene

des Grundes. Wird diese wagerechte Ebene durch eine Unterlage über den gemeinsamen Boden hinaufgehoben, auf dem wir alle fußen, so hebt die Basis auch die Gestalt aus dem gemeinen Grunde auf ein „höheres Niveau", enthebt sie bis zu einem gewissen Grade der Dira necessitas, den Durchschnittsbedingungen der sterblichen Kreatur. Aber den umgebenden Raum zieht die statuarische Kunst auch so nicht in ihre Behandlung hinein; es liegt ihr durchaus fern, die leere Möglichkeit weiterer Ausdehnung außer und neben ihrer plastischen Gestalt zum Gegenstand ihrer formenden Tätigkeit zu machen.

Wo der nahe Umkreis um uns selbst, in dem wir dreidimensionale Körper gleich dem unsrigen anzutreffen gewöhnt sind und Gegenstände auf Druck und Stoß zu finden erwarten, aufhört, da ist auch das Bereich der Rundplastik zu Ende. Denn sobald das Körpergebilde nicht mehr in solcher Nähe sich aufdrängt, sondern in einem Abstand auftritt, der uns nicht unmittelbar berührt, da wird auch der Maßstab bei seiner Wahrnehmung schon ein anderer. Wir bleiben wohl gar völlig unbekümmert um ihn und kehren uns gar nicht daran, ob er dasteht oder nicht. „Drei Schritt vom Leibe" sagt noch mehr als „Noli me tangere". So weit brauchen wir ihn aber noch gar nicht zu entfernen, um die Veränderung in der sinnlichen Aufnahme deutlich genug zu spüren. Mit jedem Schritt nimmt nicht allein die Tastbarkeit des Dinges, sondern auch die Tastbeziehung auf uns ab; mit jedem Schritt wächst das Übergewicht der sichtbaren Werte und der Schaubeziehung; mit jedem Schritt schiebt sich eine Raumschicht mehr zwischen uns und das Objekt, und diese Raumschicht hört auf, Gestaltungsraum zu sein, und wird Gesichtsraum, — wird aus dem körperlich tastbaren Wert ein luft- und lichterfüllter optischer Wert. Damit gelangen wir an eine Grenze, die wir unser bequemes Sehfeld nennen und in jenem geeigneten Abstand als senkrechte Parallelebene vorzustellen pflegen.

Innerhalb dieses Abstandes von uns ergibt sich also für unsere menschliche Organisation ganz natürlich eine Übergangssphäre, in der tastbare und sichtbare Werte ineinandergreifen und sich miteinander ausgleichen müssen. Hier gleitet für unser Auge wie für unser Körpergefühl die Auffassung der Einzelkörper für sich in die Auffassung ihres Zusammenhangs über, sei es der Dinge untereinander, sei es der Dinge mit ihrer räumlichen Umgebung. In dieser Übergangssphäre waltet, mit anderen Worten ausgedrückt,

die Reliefanschauung.[1]) So erklärt sich auch die Entstehung einer eigenen Reliefkunst, die solche tastbar-sichtbaren Werte verkörpert, aus der Natur dieser in unserem Verhältnis zur Außenwelt vorhandenen Übergangssphäre und zugleich ihr Charakter als eine Art von Zwischenreich, in dem die Grenzen der beiden verschiedenen Sinnesregionen ineinanderfließen können, bis eine bewußte Scheidung ihres Wesens eintritt. Wir nennen sie deshalb die Reliefzone, in der sich wieder untere und obere nach ihrer Beziehung zu unseren Tast- oder zu unseren Sehorganen auseinanderlegen. Gehen wir auch hier von der Seite der Tastregion aus, so unterscheidet sich der Gestaltungsraum der Reliefkunst von dem der Rundplastik dadurch, daß er nach hinten zu von einer festen, undurchsichtigen Grenzfläche abgeschlossen wird und an dieser tektonischen Scheidewand des bildsamen, durchfühlbaren und durchschaubaren Raumes haftet. Jenseits dieser Grundebene liegt nicht allein das Ungeformte und Unbezeichnete, das sich im Fortbestehen eines stofflichen Kontinuums manifestiert, sondern auch das Ungreifbare und Untastbare, also für die Vorstellung ein Vakuum, für den Sehenden ein Schattenreich, das für den echten Plastiker ein Nichts bleibt, solange er nicht optisch verbildet und seiner eigensten Tastnatur entfremdet ist.

Die Grundebene des Reliefs ist aber, als Stoffmasse, selbst ein tektonischer Körper, mag sie (wie bei attischen Grabstelen) frei aufgerichtet stehen oder (wie an und in Gebäuden) als Bestandteil zu einer massiven Mauer gehören. Sie muß nicht allein als Raumscheide, sondern auch als Angehörige der kristallinischen, d. h. unorganischen Körperwelt in Rechnung gesetzt werden. Zunächst scheint sie nur die Möglichkeit, das Bildwerk anders als von der Vorderseite zu betrachten, für den menschlichen Beschauer abzuschneiden. Dabei darf aber nicht übersehen werden, daß sie im übrigen den Wechsel des Standpunktes gegenüber der vorderen Parallelebene ebenso offen läßt, wie auch sonstige tektonische, an der Fläche haftende Gebilde diese Freiheit der Ortsbewegung vor der Grenze gewähren. Es bleibt sowohl seitliche Verschiebung des Standpunktes auf der parallelen Standlinie des Beschauers, als auch

---

1) Vgl. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst, Leipzig 1899, S. 66, 76 f., 91, 115, 163 ff. Darauf fußt auch durchgehends Riegl in seinem vortrefflichen geschichtlichen Überblick über den Gang der Reliefkunst während des Altertums. Spätrömische Kunstindustrie, S. 51 ff.—122.

Veränderung des Abstandes selber vom nahen abtastenden Sehen zum entfernteren Schauen, ja der Übergang zu einem festen Standpunkt möglich. Die tektonische Scheidewand hinten hebt jedoch, für dieses Schauen vom festen Standpunkt aus besonders, das Vordringen des Blickes in die Tiefe dadurch auf, daß sie den weiteren Raum verschließt. So wirkt sie als negative Instanz, indem sie die Durchverfolgung des Schauens von jenem festen und entfernten Standpunkt zum rein optischen Verhalten vereitelt. Ebendadurch hält sie positiv die freie Wahl seitlicher Bewegungen offen; ja sie drängt auf diese variable Prüfung des Sachverhaltes hin, verweist auf die Berechtigung des tastenden Sehens aus der Nähe, zur Ergänzung des zusammenfassenden Schauens, indem der rechtwinklig gegen sie andringende Blick überall an ihr abgleitet in seitliche Richtungen. Sie wirkt als positive Instanz aber nicht allein auf die Sinneswahrnehmung, sondern auch auf die Vorstellung, und zwar dadurch, daß sie selbst sowohl den weiteren Raum bedeuten kann, als auch den weiteren Zusammenhang überhaupt: sie übernimmt die Gewähr für alle sonstigen Bedingungen räumlich-körperlichen Daseins der dargestellten Dinge, sie liefert den ganzen Inbegriff der nicht mit dargestellten Welt. So zwingt sie, die Anwandlungen fortschreitenden Tiefenvollzuges, die in dem betrachtenden Subjekt aufkommen, immer wieder zurückzustauen und in der einen Schicht des Gestaltungsraumes sich auszubreiten. Damit aber nötigt sie uns stets, zur Körpervorstellung, von der das plastische Schaffen ausgegangen, unbeirrt, als zur Hauptsache heimzulenken. Dies leistet sie unvermerkt, solange sie nicht von der mächtigen Phantasie des Menschen selbst verwandelt, d. h. aus einer tastbaren eine nur sichtbare Ebene wird.

Auf der anderen Seite nämlich gemahnt die Grundebene zunächst an die Hausgesetze der Nachbarin Tektonik. Auch die plastische Darstellung organischer Geschöpfe wird durch sie an die Bedingungen der regelmäßigen Form, an die stereometrische Gesetzmäßigkeit der unorganischen Natur, des festen Untergrundes aller Lebewesen geknüpft. Und zwar geschieht diese Anlehnung an die Tektonik gerade da, wo die Gebilde der Plastik nicht mehr auf sich selber allein beruhen können, wo das Hauptanliegen der Kunst nicht mehr deren Körperlichkeit ist, sondern deren Zusammenhang untereinander. Zu den Vorzügen der kristallinischen Welt und zum Glauben an die Beharrung ihrer Gesetze muß die Skulptur ihre Zuflucht nehmen, wenn in ihrer eigenen Organisation

der dreidimensionale Komplex nicht mehr stark genug ausfällt, um sich selber aufrechtzuerhalten, oder wenn die Bewegung, die sie zu fassen sucht, den Grundstock ihrer Körperbildung ins Schwanken bringt. Mit der Aufrechterhaltung der Reliefebene übernimmt die Plastik auch die Handhabung tektonischer Regelmäßigkeit, soweit sie sich selber dadurch zu sichern vermag oder sonstige Vorzüge aneignen darf, die wieder dem freieren Spiel der Phantasie zustatten kommen.

Denn die führende Rolle behält beim Relief doch, trotz all dieser Annäherungen an die Tektonik, auch im engsten Bündnis noch, die Plastik. Die Vorstellung der Körper nach dem Ebenbilde des Menschen, also die Organisation und Belebung in diesem Sinne, bleibt auch in der Reliefkunst zunächst der Kern ihres Wesens, von dem auch unsere Beurteilung ihrer Werke immer auszugehen hat, — solange die Entfremdung durch den Wetteifer mit der anderen Nachbarin, Malerei, nicht unverkennbar in die Augen springt.

Wie aber kommt dann die plastische Vorstellung überhaupt dazu, von der dreidimensionalen Körperbildung im ringsum unbezeichneten Raum zur Projektion ihrer Gestaltung auf die Ebene überzugehen? Mancherlei Beweggründe äußerer und innerer Art sind in den soeben angestellten Erwägungen schon angedeutet. Die durchgreifende Erklärung für die schöpferische Phantasie, die sich alle Mittel dienstbar macht, liegt in dem umfassenderen Verlangen, auch den Zusammenhang der Individuen untereinander zur Darstellung zu bringen, also in dem gleichen Antrieb, der die statuarische Kunst von der Einzelfigur zur Gruppe hinüberdrängt. Aber neben den inneren Gründen, die eine solche Bereicherung des Kunstwollens motivieren, bieten sich auch äußere, rein sinnliche Momente als bestimmend an für den Anschluß der Plastik an die vertikale Parallelebene, die sonst dem ursprünglichen Ziel ihres Schaffens fern genug lag.

Die technischen Bedingungen der Skulptur, die Bearbeitung der gewachsenen Steinmasse, führen zunächst darauf hin und stellen das Ergebnis ungesucht vor die Sinne. Die Felswand im Gebirge, der Riesengestalten sitzender Monarchen abgerungen werden sollen, wie vor jenen Grottentempeln Ägyptens, bleibt auch hinter den vollrunden Kolossen als Fläche bestehen. Der kleinere Marmorblock von kubischer Grundform, der in die Werkstatt geschafft worden ist, muß von jeder Seite mit dem Meißel angegriffen werden, und der Fortschritt der Gestaltung ist nicht so schnell, daß nicht

mancher überraschende Eindruck solcher Übergangsstadien sich einprägen sollte. Die bildnerische Vorstellung des Künstlers muß unwillkürlich davon beeinflußt werden. Noch Michelangelo verrät als Dichter, wie seine schöpferische Phantasie unter den Bann dieses technisch bedingten Werdeganges geraten ist. Gerade der Gegensatz des kristallinischen Materials und der organischen Formen, die sich daraus abheben, kann seinen Einfluß nicht verfehlen und bringt sogar die Illusion hervor, dieser nur praktisch unvermeidliche Umweg von außen nach innen sei der ursprünglichste, allein berechtigte, sei die Eigenart der Plastik selber.

Keinen primären, sondern nur einen sekundären Wert gestehen wir dem notgedrungenen Verfahren der Steinskulptur zu,[1]) und zwar, wie sich von selbst versteht, nicht der materialistischen oder utilitaristischen Auslegung, sondern der psychologischen allein. Das Erlebnis fand wenigstens in dem Bereich unmittelbarer Berührung mit dem bildsamen Stoffe statt, sowie das schöpferische Subjekt sich mitten bei der Arbeit in das genießende Subjekt verwandeln muß, indem es schauend zusammenfaßt, was Hand und Meißel hier und da herumfahrend unter der Kontrolle der konvergierenden Augen hervorgebracht haben. Am Ende jedoch, wenn die entstehende Rundfigur auch von der anderen Seite so weit vorgeschritten war, erfolgte die Beseitigung der letzten Reste ungeformten Materials zwischen den Gliedern — und damit der Durchbruch einer Öffnung oder mehrerer gar in die tastbare Einheit des Körpergebildes. Das ergab für den formenprüfenden Blick des Bildners einen unliebsamen Kontrast. Dagegen aber konnte nur ein Heilmittel helfen: die fertige Figur so weit einer vorhandenen Wandfläche anzunähern, daß der störende Lichteinfall verschwand.

Doch damit geraten wir in die Geschichte der Entwicklung selbst, die sich gerade an den Übergang vom nahen abtastenden Sehen zum weiteren Abstand der bequemen Schauweite und endlich zum noch entfernteren Standpunkt knüpft.[2]) Sie erst gibt dann die weiteren Tatsachen der sinnlichen Wahrnehmung an die Hand, die eine gewollte Annäherung des Rundwerks an die ebene Fläche veranlassen mochten. Viel entscheidender von vornherein

1) Wie lange in Griechenland die Bronzeplastik für das Verständnis des Menschenkörpers den Vortritt behauptet, ist eine wohlbekannte Tatsache. Man frage sich nur, wie das kam.

2) Vgl. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst, S. 108, 152 ff., 163—167.

wirkten indes sicher die vorhandenen Bedingungen, unter denen die Reliefkunst selbst zur Anwendung kommen und zur Ausbildung gelangen konnte, d. h. die äußeren Tatsachen, mit denen jede genetische Erklärung rechnen muß. Grabstelen verlangten einen tektonischen Bestandteil, der eine Bildfläche darbot, die der Plastik ebenso willkommen sein mußte, wie der Malerei. Und die großen geschlossenen Wände der ägyptischen Tempelbauten erzählen ja wie die Bergwände der Nekropolen genugsam, woher die Ebene kam, der sich die Reliefkunst anbequemt. Jene Frage nach dem Ursprung des Reliefs kann nur aufgeworfen werden, wenn man solche vorhandenen Umstände als Entstehungsursachen prinzipiell ablehnt und alles aus dem freien Kunstwollen allein abzuleiten versucht, wie Alois Riegl es unternommen hat.

Noch überraschender freilich klingt die vorausgeschickte, nicht etwa als Endergebnis gewonnene Doktrin des nämlichen Forschers, es gäbe überhaupt keinen Reliefstil als solchen, der nur dem Relief allein zukäme; denn auch die Rundfigur folge bis ans Ende der klassischen Zeit nur dem gleichen Kunstwollen wie das Relief (S. 55). Da fragt man sich doch wohl erstaunt, weshalb denn die Rundfigur überhaupt entstanden sei, und weshalb nicht die ganze Plastik des klassischen Altertums aus lauter Reliefs bestehe? Die seltsame Behauptung, die dem Wesen der Körperbildnerin unter den Künsten geradeswegs zuwiderläuft, ist nichts als eine Petitio principii, oder eine Verwechslung von Ursache und Wirkung, die vielleicht auch nur möglich bleibt, wenn man für eine Ebene ansieht, was tatsächlich nur eine Oberflächenschicht, d. h. eine Körper- oder Raumschicht von geringerer oder größerer Tiefenausdehnung sein kann. Einige Stichproben aus der Geschichte der Reliefkunst werden das dartun. Wir folgen dabei Riegl selbst:

„Was das älteste uns bekannte Relief — das altägyptische — angestrebt hat, war einerseits die scharfe Heraushebung des Individuums, andererseits seine Ausgleichung und Verbindung mit der Ebene. Beide Postulate bedangen einander wechselseitig; denn jede partielle Deckung zwischen zwei oder mehreren Individuen vernichtete den tastbaren Eindruck absoluter Ebene, und jede stärkere Ausladung gefährdete umgekehrt den Eindruck geschlossener Individualität. Das ägyptische Relief schuf daher in Höhe und Breite möglichst scharf und unzweideutig abgegrenzte tastbare Flächen, aber in weitestgehender Annäherung an die Ebene und daher unter möglichstem Ausschluß jeder augenfälligen Tiefen-

erstreckung, des Raumes und des Schattens. Von den Relationen, in welchen die Teile untereinander und zum Ganzen stehen, berücksichtigt die altägyptische Kunst grundsätzlich nur diejenigen in der Höhe und Breite (Ebenrelationen), nicht aber diejenigen in der Tiefe (Raumrelationen) . . . Der Grund ist die Scheidewand, durch welche aller störende Raum hinter der augenfälligen Oberfläche der Figur einfach abgeschnitten wird."

„Am deutlichsten gelangt dies Sachverhältnis am Relief en creux zum Ausdruck, an welchem der Grund als das höher Ausladende geradezu als das Wichtigere erscheint; das Herausholen der Einzelform aus der stofflichen Urfläche[1]) ist niemals mehr in gleich eindringlicher und unmittelbar überzeugender Weise versinnlicht worden. Die Relieffiguren sind denkbar flach gehalten, so daß möglichst wenig Schatten darin wahrnehmbar wird; sie müssen daher in der Nahsicht genossen werden, denn je ferner man von ihnen abrückt, desto stumpfer und flacher wird die Oberfläche notwendigerweise erscheinen."

In der altägyptischen Kunst gibt es, wenigstens der Absicht nach, nur eine Flächenkomposition. Das Kompositionsgesetz war dasjenige der symmetrischen Reihung, das die Figuren mit der Ebene verbunden und ausgeglichen und zugleich untereinander isoliert hinsetzte. Zu den in Höhe und Breite wahrnehmbaren seitlichen Beziehungen der Teile zum Ganzen an den Dingen, etwa am menschlichen Körper, zählen auch die Maßverhältnisse oder Proportionen. Die altägyptische Kunst ist grundsätzlich auf Darstellung der Proportionen ausgegangen.[2]) Das Kunstmittel zur Darstellung der proportionierten Einzelformen war die Umrißlinie, und in dieser gelangte bei den Ägyptern das prinzipielle Streben aller bildenden Kunst nach Einheit und Klarheit gegenüber der Vielheit der proportionalen Beziehungen zum Ausdruck. Die Linie wurde in ausgesprochener Tendenz auf eine möglichst kristallinisch gesetzliche Komposition, wo es irgend anging, völlig gerade geführt, und wo Abweichungen von der Geraden unvermeid-

---

1) Woher stammt diese stoffliche Urfläche? fragen wir kritisch, ihr uranfängliches Wesen erwägend, und können nur antworten: sie liegt im bildsamen Steinmaterial gegeben. Ihre Mutter ist die Stereotomie, nicht etwa die ebenflächige Uranschauung des ägyptischen Kunstwollens. Ihr Vater ist der Zweck, zu dem man Vertikalebenen aufzurichten pflegt.

2) Daß sich gerade hierin eine geschichtliche Entwicklung der ägyptischen Kunst beobachten läßt, muß hier außer Betracht bleiben.

lich waren, sind diese in eine möglichst gesetzliche Kurve gebracht worden. In der strengen Proportionalität der Teile und in deren einheitlicher Bändigung durch ungegliederte und ungebrochene, soweit aber nötig regelmäßig gebogene Umrisse ruht die „Schönheit“ dieser ägyptischen Kunstwerke (S. 52 f.).

Es leuchtet jedoch ein, daß die Isolierung der mit der Ebene verbundenen Einzelfiguren untereinander in absoluter Strenge nicht durchführbar ist. Die geringste (inhaltliche) Notwendigkeit, zwei Figuren in einen engeren augenfälligen Bezug zueinander zu bringen, mußte zu einer Durchbrechung des Prinzips der Reihung führen. Hier lag ein Gegensatz und daher ein Problem: die Verbindung der Einzelfiguren nicht allein mit der Ebene, sondern auch untereinander. Es ist nicht minder klar, daß die tiefräumlichen Beziehungen — Verkürzungen und Deckungen, Schatten — unmöglich vollständig unterdrückt werden können, sobald auch nur die seitlichen Beziehungen zugelassen sind. „Am Profilkopf z. B. findet eine Verkürzung von den Schläfen bis zum Nasenrücken, am Bauche eine solche von den Hüften bis zum Nabel statt. Deckungen waren an der schreitenden menschlichen Figur in der obersten Partie des zurückliegenden Beines unvermeidlich; desgleichen fast bei dem geringsten Versuche, die Arme in Aktion zu setzen. Die Unterdrückung der Räumlichkeit in der ägyptischen Reliefkunst bedeutete somit einen zweiten Gegensatz, in welchem abermals ein Problem und daher der Keim zu einer Weiterbildung enthalten war.“

Fragen wir uns aber, woher diese beiden Gegensätze? — so kann die Antwort doch wohl nur lauten: sie ergeben sich aus dem Widerspruch der gegebenen tektonischen Ebene und des taktilen, nahsichtigen, auf Körperwerte gerichteten Kunstwollens der Ägypter. Die Reliefbilder acceptieren das Gesetz der Ebene, die ihnen gegeben wird, als das maßgebende und bequemen alles darauf Darzustellende diesem Hausgesetz der Flächendekoration an. So sind sie trotz vereinzelter Anläufe nicht über die „Ebenrelationen“ und die wechselseitige Isolierung der Einzelfiguren hinausgelangt. Aber die Widersprüche, die trotzdem übriggeblieben, beweisen, daß nicht etwa die Ebene als solche das absolute Kunstideal des Ägypters gewesen (wie Riegl will). „Die ägyptische Reliefflgur hatte keine Kehrseite, sie verlor sich geflissentlich im Grunde,“ heißt es. Aber weshalb braucht sie keine Rückseite? fragen wir, und antworten: weil an ihrer Schauseite im Relief der

Revers zugleich mitspricht, d. h. der ganze Körper, soviel dies irgend erreichbar, ja um den Preis der rein sinnlichen Auffassung und Wahrheit des Bildes erkaufbar gewesen ist. Eins ist vor allem gesichert: die Vertikalachse; das Rückgrat der Kreatur wird mitgegeben. Das heißt, das Kunstwollen war auf die dreidimensionale Körperlichkeit gerichtet und dreht sich hier verzweifelt unter dem Zwange der Projektion in die Ebene. Der durchschlagende Beweis bleibt eben die bekannte Vergewaltigung des Menschenkörpers im Relief der Altägypter, die Riegl selbst charakterisiert.[1]) Wir haben schon ausgesprochen, daß geradezu ein Begriffsbild des Menschen, nach seinen verschiedenen Lebensfunktionen differenziert, hier zur Anschauung kommt, wie es der Anspruch an die darstellende Kunst Gegenstandsvorstellungen zu bieten, — also ein intellektueller Faktor erklärt, der einer rein sinnlichen Wahrnehmung hier gerade zuwiderläuft. Es sind die zeitlich nacheinander abzulesenden Werte der Körperteile, um die es sich handelt, und nur die psychische Synthese stellt die Einheit wieder her. Nur die Breite der Brust bis an den Gürtel vertritt den ruhigen Bestand in seiner stärksten Ausdehnung, die sich mit Schultern und Ellbogen im Raum behauptet. Die Beine sind in Profil ausschreitend gezeigt; denn ihr spezifischer Wert ist die Fähigkeit der Ortsbewegung durch den Raum hin, von Ort zu Ort. Im Kopfe wendet sich das Profil in die Weite; denn diese Ansicht enthält die meisten Relationen nach auswärts, wie es dem Sitz des Intellekts geziemt. Aber das Auge entspricht wieder der Vorderansicht des Brustkastens, die Beharrung der Existenz in unwandelbarer Ewigkeit auszudrücken, die dieses Abbild bedeuten, ja gewährleisten soll. Um diesen abstrakten, rein intellektuellen Unsterblichkeitswert handelt es sich auch bei dem Anschluß an die starre kristallinische Gesetzlichkeit der tektonischen Ebene: daher ihre absolute Gültigkeit im Widerspruch zu aller wirklichen Erscheinungsmöglichkeit des Lebens von heut und gestern. Der Intellektualismus des ägyptischen Wesens erklärt diese Form des Kunstwollens, nicht

1) Dagegen ist diese Verrenkung nicht „der stofflichen Klarheit zuliebe" vorgeführt, wie Riegl S. 55 meint. „Der Kopf erscheint in Profil, wobei das eine sichtbare Auge geradeausblickend eingesetzt ist; die Brust mit beiden Schultern und Armen ist geradeaus sichtbar, während vom Bauche abwärts wieder eine Umdrehung ins Profil erfolgt, das in den schreitenden Beinen ein vollkommenes wird. Diese seltsam verrenkte Stellung läßt sich gar nicht anders erklären als aus dem Bestreben, den Gesamtkörper in möglichst klarer Vollständigkeit zu zeigen."

umgekehrt die rein sinnliche, jegliche aus der Erfahrung stammende Vorstellung ausschließende, stoffgebundene und dumpfbefangene Auffassung des ägyptischen Künstlers. Flächendarstellung ist immer die stärkste Abstraktion unter den bildenden Künsten, das bewährt sich auch hier.[1])

Erst wenn die poetische Aufgabe der darstellenden Künste, die in Ägypten vorwaltet und die Reliefkunst mit der Malerei fast auf eine Stufe stellt, allmählich zurücktritt und der eigentlich künstlerischen die Hegemonie einräumt, kann auch das Relief seinen plastischen Charakter bewähren und entwickeln. Einen viel einheitlicheren Charakter als echtes Flachrelief erreicht deshalb die assyrische Kunst mit der ausschließlichen Bevorzugung der Profilfigur, aus der die willkürlichen Verdrehungen zugunsten begrifflicher Vollständigkeit verschwinden und das Rückgrat des organischen Gewächses bei Mensch und Tier als Grenze der Relieferhebung gegen den Grund anerkannt wird. Die Körperbildnerin kommt erst in der griechischen Kunst zu ihrem vollen Recht, ja zum Vorrecht vor allen übrigen Schwesterkünsten. „Im Relief aber erhält sich der ebene Grund als letzter absolut klarer Rückhalt, als beruhigendes Wahrzeichen tastbarer Stofflichkeit." Der Fortschritt gegenüber den Ägyptern lag zunächst darin, daß die Einzelfiguren zwar nach wie vor schon allein durch ihren Gegensatz zum ebenen Grunde, in Höhe und Breite klar begrenzt blieben, aber zugleich nicht mehr allein mit der Grundebene, sondern auch untereinander in Verbindung gesetzt wurden: mit der Grundebene, indem die Figuren daraus hervorzuwachsen scheinen, — untereinander, indem einzelne Glieder benachbarter Figuren in seitliche Beziehungen zueinander treten (R.). Zu den „Ebenrelationen" darf aber das Fußen der Einzelgestalt auf dem Boden nicht gerechnet werden; dies ist vielmehr stets die unvermeidlichste Raumrelation, die es gibt! — Das Kompositionsgesetz entwickelte sich aus der Reihung zum symmetrisch aufgebauten Kontrast der einander zugeneigten Figuren, der durch Verschränkung der Teile eine Steigerung zum Kontrapost erfahren konnte. Auf geometrische Schemata zurückgeführt, ergäbe das ägyptische eine Zusammensetzung aus Parallelogrammen (Vertikalen und Horizontalen), das griechische eine solche aus ineinander verschränkten

1) Beischriften und andere erklärende Zutaten beweisen ohnehin, daß es sich um einen Kunstzustand handelt, wo Wort und Bild noch ineinandergreifen.

gleichschenkligen Dreiecken. Aber „die große Tat der griechischen Kunst war die Berücksichtigung der Raumrelationen: Ausladungen und Einziehungen, und als ihre künstlerischen Folgeerscheinungen dann Deckung, Verkürzung, Schatten" (R. 54). Die Figuren werden die Hauptsache und der Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit der Körper dienen alle Mittel, die das Relief hinzugewinnt. Die Figuren nehmen die Gesamthöhe des Reliefstreifens für sich in Anspruch, je mehr die Rechnung ausschließlich die plastische bleibt. Sie erscheinen in der Regel ganz und gar in Dreiviertelsicht, wie aus dem Grunde herausgewachsen, mit der Fähigkeit sich in den freien Raum loszulösen, nur durch das künstlerische Gesetz der ebenflächigen Anschauung gebunden, oder anders ausgedrückt: durch die tatsächliche Zugehörigkeit zu einer einheitlichen Oberflächenschicht, über deren Vorderebene sie nicht hinaustreten dürfen, ohne aus ihrem Gestaltungsraum herauszufallen. Die Figuren sind hierbei in lebhafte Bewegung versetzt, um eine reiche Gliederung für die kontrapostische Verbindung der Flächenkomposition herbeizuführen. „Deshalb sind sie in mehr oder minder absichtlicher Weise nach rechts oder links, nicht aber nach dem Beschauer zu oder von diesem weg bewegt." Diese Bevorzugung der diagonalen Richtung entspricht dem echt plastischen Bedürfnis, den Körper, der nicht von allen Seiten betrachtet werden kann, sich wenigstens in allen seinen Teilen entfalten zu lassen, so daß der Überblick über den Zusammenhang des ganzen organischen Geschöpfes gegeben wird. Die Vermeidung der rechtwinklig gegen den Grund oder gegen den Beschauer verlaufenden Richtung geradeheraus nach vorn oder geradehinein in die Tiefe geschieht durchweg begreiflicherweise in Rücksicht auf das Raumvolumen der Gestaltungsschicht, gegen deren vordere oder hintere Grenze solche Bewegungen gerichtet wären, geschieht aber andererseits in Rücksicht auf ein künstlerisches Ziel, das die ästhetische Beurteilung des Reliefs überhaupt noch immer zu wenig beachtet: es ist der Rhythmus der durchgehenden Bewegung entweder nach links oder nach rechts, und seine Berechnung für die subjektive Aufnahme des Beschauers. „Wenn jemand die Bewegung leugnet, so geh' ihm an der Nas' vorbei!" sagt ja wohl Altmeister Goethe. „Wenn jemand den Reliefstil leugnet, so führ' ihn am Relief entlang!" könnten wir sagen. Solange die Formen der plastischen Gestalten da sich mit uns entlang bewegen und in derselben Richtung entfalten oder, wenn wir von der anderen Seite kommen, sich uns entgegendrängen und

dennoch an uns vorübergleiten, ohne auf uns einzustoßen, so lange haben wir den echt plastischen, auf tastbar-sichtbare Körperwerte gegründeten Reliefstil vor uns, mit dem kein anderes isoliertes Bildwerk derselben Zeit übereinstimmt. Das Relief haftet an der Wandzone und rechnet künstlerisch immer mit dem entlangwandelnden Betrachter und seiner successiven Auffassung der Reihe. Je näher der Reliefstreifen der Tastregion bleibt, desto unmittelbarer muß er sich, wo überhaupt Figuren auftreten, an die Ortsbewegung und das Körpergefühl des schreitenden Beschauers anschließen. Je höher er darüber hinausrückt, desto mehr muß er dem entlanggleitenden oder gar freier darüber hinschweifenden Blicke Rechnung tragen. Im ersteren Falle bedeutet eine Frontalstellung der Figur immer eine Aufforderung zum Stillstand des Betrachters. Er nimmt ihr gegenüber unwillkürlich einen weiteren Abstand als beim Hinfahren über die diagonal in Dreiviertelsicht mit ihm verlaufenden Körper. Er befolgt zwischen beiden Extremen wieder ein anderes Verfahren, wenn sich die Gestalten gegen ihn entfalten, aus entgegengesetzter Richtung hervor sich sozusagen öffnen, wie die geschlossene Knospe sich auftut unter dem Sonnenblick. Dann wird ein Eindringen des Schauenden und Wiederzurückziehen beim Übergang zum folgenden erfordert, ein Wechsel zentripetaler und zentrifugaler Bewegung, die dem umgekehrten Wechsel der objektiven Erscheinung entspricht, also abermals ein Rhythmus, von noch stärkerer Natur, der sich zum vollen Erlebnis plastischen Genießens steigern kann.

Neben der Flächenkomposition tritt damit ein Übergang zur Raumkomposition auf; denn in dem letzterwähnten Falle geht die Dynamik des Formenrhythmus über das Volumen der Materialschicht und der idealen Parallelebene des Reliefs hinaus. Indem die griechische Kunst sich eine stärkere Betonung der Raumrelationen, als sie das schwachgewellte ägyptische Relief zugelassen, zum Ziele setzt, kommt sie zu kräftigeren Ausladungen und Einziehungen, indem die gekrümmten Flächen überwiegen, obwohl die Rücksicht auf den durchgehenden Zug am Beschauer vorbei noch immer gebietet, die tiefräumlichen Beziehungen (Raumrelationen) möglichst in Seitenbewegungen in der vorderen Raumschicht umzusetzen. „An der Stelle der einen Ebene der Ägypter", schreibt sogar Riegl selbst, „tritt nun eine Anzahl von Teilebenen; weil sie wechselseitig gegeneinander ausladen, ist jede von einem die Ausladung andeutenden Schatten begrenzt" (R. 55). Da läßt sich aller-

dings der Begriff der Ebene „im mathematischen Sinne nicht mehr aufrechterhalten, wie es auch in der altägyptischen Kunst schon der Fall war" (R. 57), und die Beibehaltung dieses Namens würde nur den Fortbestand einer falschen Vorstellung oder die Vorspiegelung einer falschen Tatsache begünstigen, von der das plastische Kunstwollen der Griechen nichts weiß, sondern nur die optische Auslegung des Modernen uns etwas weisgemacht hat.

Mit dem Schatten hat jedoch auch ein nicht tastbares, rein optisches Element in die Skulptur Eingang gefunden. Zunächst hat auch er noch lediglich der Vermittlung tastbarer Werte zu dienen: die gegeneinander ausladenden Teilflächen zu begrenzen. Dabei sind die Absätze der Ausladungen niedrig und scharfwinklig, der Schatten ist also ein schmaler, zur begrenzenden Funktion geeignet, ohne weiteren Anspruch für sich selbst zu erheben. Die Schatten werden niemals so tief, daß sie den tastbaren Zusammenhang der übereinander ausladenden Flächen unter sich nicht mehr erkennen ließen; damit erfüllen sie neben der isolierenden Funktion zugleich auch eine verbindende. Selbst an der Draperie wird das Auge lediglich durch die belichteten Ausbüge der Falten angezogen und betrachtet die schattigen Höhlungen dazwischen bloß als ein notwendiges Komplement (R.). „Die offene Zulassung der tiefräumlichen Beziehungen, der gekrümmten Fläche und namentlich des Schattens mußte zur natürlichen Folge haben, daß bei der Aufnahme des Kunstwerks in stärkerem Grade auf die subjektive Mitwirkung des Betrachters gerechnet wurde," doch nicht sowohl seines Intellekts, seiner begrifflichen Vorstellungstätigkeit oder poetischen Phantasie, als vielmehr seines Körpergefühls, seiner Erfahrungen im lebendigen Verkehr mit plastischen Werten, seiner innigen Vertrautheit mit der organischen Schönheit der Menschengestalt. Vor allem aber will diese Kunst weder die Wirklichkeit in ihrem objektiven Tatbestand hinstellen, noch die Ewigkeit in ihrer abstrakten Idee versinnlichen, sondern rein ästhetischen Genuß gewähren.

Eine weitere Steigerung hat die griechische Kunstabsicht auf Verbindung der Einzelfiguren untereinander in dem Relief der hellenistischen Zeit gefunden. Damit ward eine zunehmende Isolierung der Körper gegenüber der Grundebene und zugleich eine Emanzipation der Raumrelationen unvermeidlich. Das Auge begehrt nun erstens nach einer stärkeren Tiefenveränderung, vor allem nach stärkeren Ausladungen. An den ganzen Gestalten ge-

langt diese Tendenz in der Weise zum Ausdruck, daß sie sich aus dem Grunde heraus nicht mehr nach den Seiten, nach rechts und links allein, sondern auch nach vorn und rückwärts, d. h. nach der Tiefenachse des Raumes zu bewegen beginnen. In der Detailbildung der Figuren verrät sich die gleiche Tendenz durch den entschiedenen Übergang zum Hochrelief: die Muskeln der nackten menschlichen Figur z. B. werden hochgewölbt, so daß an Stelle der niedrigen Absätze der klassischen Zeit kräftige Vorsprünge treten. Doch die klare tastbare Verbindung zwischen den Teilflächen wird nicht dadurch beeinträchtigt, denn die zwar vorspringenden, aber sanft geneigten Ausladungen erzeugen wohl breitere, doch keineswegs tiefere Schattenlagen (Halbschatten), die fortdauernd ein abtastendes Sehen ermöglichen. Das Auge begehrt aber zugleich auch mehr Tiefenveränderungen nebeneinander als bisher zu sehen, und begnügt sich dafür mit einem entsprechend geringerem Ausmaß an ebenem Grunde. Damit wird das klassische Gleichgewicht zwischen Seiten- und Tiefenbeziehungen gestört zugunsten eines allmählich wachsenden Übergewichts der letzteren" (R. 56). An der Einzelfigur tritt diese Raumtendenz z. B. in einer Vermehrung der Muskelvorsprünge zutage, die sich durch gehäufte Halbschatten verrät, oder in vollerer Herauswölbung des Rumpfes, dessen Querschnitt sich der Kreisform nähert. In der mehrfigurigen Komposition werden die Körper enger zusammengerückt und in wechselseitigen Drehungen verschränkt, oder es werden zu den Figuren noch andere Körper hinzugesetzt, besonders um hinter ihnen die Lücken zu füllen und den ganzen Grund mit starken Ausladungen zu überziehen. Damit entstehen wohl Ansätze eines Hintergrundes; aber es fehlt noch jeder verbindende Mittelgrund zwischen vorn und hinten (R. 57). — Die Rolle, die dem Raume nun zugestanden wird, ist also nicht die des freien Raumes, der die Figuren in sich aufnimmt, die Körper sich unterordnet und sie beeinflußt, sondern es ist noch immer nur die des plastischen Gestaltungsraumes, der vorderen Raumschicht, die mit Körperformen von der Hand des Bildners durchorganisiert worden ist und vom lebendigen Körpergefühl des Beschauers durchdrungen werden soll, um die darin ausgebreiteten Körperwerte zu genießen.[1])

So gelangen wir zur abschließenden Definition des Hochreliefs. Das Hochrelief bestimmt sich nicht allein nach dem

---

1) Vgl. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst, S. 115, 163 f.

äußersten Maß der Erhebung, von dem die Namengebung ausgeht, indem es die dritte Dimension der dargestellten Körper bis zur Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ausdehnen kann. Denn mit diesem Maßstab wäre ja zunächst auch die Forderung der Lebensgröße gegeben, an die sich die Reliefkunst jedoch ebensowenig bindet wie die Rundplastik. Es gehört als ergänzende Bestimmung hinzu, daß die Normalhöhe der Figuren die Gesamthöhe der Reliefplatte für sich in Anspruch nimmt, über den Köpfen also keine leere Fläche übrig läßt. Damit ist die Wirkung unter Lebensgröße für die ästhetische Anschauung ausgeschlossen, mag das Maß in Wirklichkeit sein, welches es will. Es gibt aber auch keinen Raum außer dem durch die Körper selbst erfüllten Gestaltungsraum, also auch weder in der Höhe noch in der Tiefe einen Spielraum anderer Mächte, die diese dargestellten Wesen herabdrücken oder verkürzen, gefährden oder irgendwie beeinflussen könnten. Nur einer Macht, die über alle hingeht, haben sie außerdem sich anzubequemen, das ist die des Bundesgenossen, durch den allein sie als Formgebilde sichtbar werden, das Licht. Ein Ausgleich aller Ausladungen mit dem wandelbaren Tageslicht und dem ebenso wandelbaren Gegenteil, dem Schatten, ist die unweigerliche Forderung, die das Raumvolumen, das der Bildner durchgestaltet, auch nach der Vorderseite mit einer idealen (durchsichtigen) Ebene verschließt. Diese vordere Parallelebene bietet auch die Einheit des Zusammenhangs dar, die dem Bildwerk mit seiner Mehrzahl organischer Geschöpfe das Recht des Daseins als künstlerische Schöpfung gewährt; aber diese Einheit ist nicht etwa die materielle oder mathematische Flächeneinheit, sondern die Erscheinungseinheit in der innigsten Gemeinschaft der Gestalten und ihres eigensten zugehörigen Entfaltungsraumes.[1])

---

1) Vgl. Näheres über Flach- und Hochrelief in meiner Schrift „Plastik, Malerei und Reliefkunst", Leipzig 1899. Vgl. dazu Ch. L. Eastlake, Contributions to the Literature of the Fine Arts, London 1870, I, Ch. VII Basso-Rilievo.

XIX.

MALEREI

RELIEF UND MALEREI — UMRISS UND SILHOUETTE — PROFIL — BILD — KOMPOSITION — FARBE UND SCHATTIERUNG

Schon die älteste in einiger Vollständigkeit auf uns gekommene Kunst, die altägyptische, läßt erkennen, daß sie nicht mehr als „ursprünglich" gelten darf, wenn darunter eine von der sinnlichen Anschauung allein beherrschte Kunst verstanden wird; denn sie ist bereits von Vorstellungsarbeit und begrifflicher Abstraktion geleitet worden. Andererseits aber bewahrt sie doch so viel vom primitiven Wesen, daß auch tieferblickende Forscher sich über den intellektuellen Gegensatz zu dem stoffgebundenen, dumpf materialistischen Verfahren und über das Verhältnis beider gleich notwendigen Bestandteile ihres Wesens nicht klar geworden sind. Noch immer sind die Überreste eines unentwickelten Kunstgefühls so stark, daß sie über die bewußte Vormundschaft des Geistes zu täuschen vermögen, und gerade sie sind es, denen wir willkommensten Aufschluß über ein noch früheres Stadium der Vorzeit verdanken. Als wir den Unterschied von Grund und Muster genetisch zurückverfolgten, kamen wir zu dem Ergebnis, daß in der altägyptischen Flächendekoration beide noch ungeschieden waren und erst im Lauf der langen Geschichte sich differenziert haben können. In der Pyramide sind die beiden Elemente der Architektur, die wir Wand und Decke nennen, noch ungetrennt, wie in der einheitlichen Spannung des Zeltes vorhanden. Dagegen zeigt die jetzt vereinzelte Form der Pyramide von Daschur durch die geknickten Dreieckflächen den Fortschritt, den auch das Zelt mit vier Pfählen unter und dem pyramidalen Schirmdach über den Wänden aufweist, während andererseits die Stufenpyramiden sich ebenso in Chaldäa und Babylon wiederfinden. In diesen gewaltigen Bauwerken Ägyptens sind auch die beiden Künste Architektur und Plastik so eigenartig verwachsen, daß die Urteile noch heute auseinander-

gehen, unter welchem Gesichtspunkt sie eigentlich zu betrachten seien. Dasselbe dürfen wir angesichts des ägyptischen Reliefs aussprechen, sowie einmal ernstlich gefragt wird, ob diese Art der Flächendekoration zur Plastik gehöre oder nicht. Bei genauerer Analyse der darin waltenden Anschauung stellt sich heraus, daß wir eher eine Verquickung von Malerei und Skulptur erkennen müssen, oder vielmehr ein Kunstwerk, das sich noch nicht bewußt für den einen oder den anderen der möglichen Wege entschieden hat, sondern vielfach in der Schwebe bleibt. Ein solcher Zustand war jedoch nur möglich und geraume Zeit haltbar, weil weder das eine, noch das andere, sondern ein drittes die Triebfeder des Schaffens gewesen ist. Der Zweck dieser Flächendekoration war gar nicht von der bildenden Kunst als solcher allein bestimmt, wie noch Riegl ihn zu erklären sucht, sondern er ward von der Oberleitung den Künstlerscharen diktiert, gleichwie die Tierköpfe auf Menschengestalten und manche symbolischen Ausgeburten sonst. Der Zweck dieser Flächendekoration auf den Wänden der Architektur, auf den vier Seiten der Obelisken, auf den Gewändern von Statuen wie auf dem zylindrischen Schaft der Säulen, d. h. überall, wo es leeren Grund zu füllen gab, war: — die Vermittlung eines Vorstellungsinhalts, der sonst die Sprache zu dienen pflegt. Hier wird auf der verfügbaren Fläche gedichtet in jeder Form: gemeißelt und gemalt, aber auch geschrieben und stenographiert. Inschriften unterbrechen das Relief und füllen den ruhenden Grund daneben, gewiß nicht, um diesen für die Anschauung aufzuheben. Hieroglyphen stehen in eigenen Rahmen aufgereiht neben den plastischen Gestalten, gerade da, wo jedes reine künstlerische Gefühl solche Rätselscheiben am wenigsten vertragen mag. Große Figuren in Profil haben vor sich zahlreiche Streifen mit Bildern, die wie Zeilen eines Schriftblattes geradlinig abgegrenzt, aber dicht übereinander verlaufen. Kein einheitlicher Maßstab, wie sinnliche Sachlichkeit ihn mit sich bringt, sondern unvereinbare Größenunterschiede, die nur der Bedeutungswert der Einzelformen und die geläufige Ökonomie der Vorstellungsarbeit erklären und wie selbstverständlich hinnehmen kann. Weder Maler noch Bildhauer würden spontan solche Ungereimtheiten über die herrlichen großen Wandebenen ausbreiten und als unverfälschtes Ergebnis ihres eigensten Kunstwollens gelten lassen. Sind doch diese Ergüsse schon unter sich im Tempo ganz verschieden, im Charakter so heterogen, daß man sie nur dem starren, dem halbflüssigen und dem bereits einmal

gegossenen Zustand der Metalle vergleichen kann, die in einem großen Kessel der Gießhütte dem Feuer des Schmelzofens ausgesetzt waren, aber unfertig stehen geblieben sind: die großen ungelösten Blöcke, die kleingeschlagenen nebeneinander und Stromschichten geschmolzener dazwischen. Wie ein Querschnitt durch solch eine zusammengeschweißte Lavamasse muten uns diese Wände an, mögen wir unsere Augen walten lassen oder unseren Tastsinn befragen. Gibt es hier eine Einheit der sinnlichen Anschauung, außer der vorgefundenen Einheit der Ebene? Hat hier nicht der Gebrauchszweck als Tyrann gehaust, wie je an einer Gerätschaft? Keine andere Ebene als die einer ausgespannten Papyrusrolle, nur vergrößert. Nicht einmal die Schwesterkunst Dichtung allein, sondern Historiographie und Dogmatik, Tendenz und Belehrung haben an erster Stelle das Ganze bestimmt, das diesen Flächenraum erfüllt. Deshalb ist es gleichgültig, wie viel gemeißelt oder gemalt werden muß, je nach den Bedingungen der Helligkeit, des grellen Tageslichtes draußen oder der künstlichen Beleuchtung im dunkeln Innenraum, oder nach den Gradunterschieden der halboffenen Säulengänge, der geschlossenen Säle und der Gruftkammern im Fels, in verschiedener Abstufung der Mittel, mit deren Notgesetzen wir viel zu wenig rechnen, wenn wir die Reste in Museen, im nebligen Norden gar studieren: Alles für den einen obersten Zweck der Lesbarkeit der Schrift und der Erkennbarkeit der Bilder, der Vermittlung des gesamten Vorstellungsinhalts in der einen oder der andern Sprache. So ist man zu dem Einfall gelangt, die ägyptischen Künstler seien darauf ausgegangen, das Muster möglichst als ruhige unbewegliche Stofflichkeit hinzustellen, den Grund aber zu beseitigen oder doch niemals das Bewußtsein aufkommen zu lassen, als wäre auch er eine berechtigte Großmacht für sich. (R. 177.) — Tatsächlich sind auch diese Wände nur Schriftseiten und Bilderbogen in gewaltsamer Erstarrung und mehr oder minder monumentalem Zuschnitt. Was der Meißel des Bildners hier in bescheidenster Modellierung heraushebt, was der Pinsel des Malers mit seinen bunten Farbenkontrasten lebendig macht, das verrät sich, unter dem einzig möglichen, das Ganze zusammenfassenden Gesichtspunkt der M i t t e i l u n g betrachtet, als Überschuß der dienstbaren Kräfte, als unwiderstehliche Anwandlungen echt künstlerischen Schaffens unter der Zuchtrute des Arbeitgebers, der den eigentlichen Haushalt vor wie nach allein bestimmt. Kein Wunder, wenn die Ebene strengstens gewahrt wird, wo die Architektur sie

gesetzt hat und einheitlichen Wandverschluß für ihr Raumgebilde verlangt, — aber auch, wenn die Zylinderfläche der Säule, die aus- und eingebogenen Seiten einer kauernden Granitfigur ebenso geduldig hingenommen und vollgeschrieben oder überbildert werden. Kein Wunder andererseits, wenn die Bilderschrift bald dem Maler, bald dem Steinmetzen anheimfällt, und in den meisten Fällen von beiden gemeinsam hergestellt wird. Wohl aber wäre, bei so bewandten Umständen, eine bewußte Scheidung der beiden Künste, Skulptur und Malerei, nach ihrer Eigenart, wie wir sie kennen, damals eine ganz erstaunliche Leistung des ästhetischen Gefühls gewesen, zumal da beide und ganz besonders die Malerei, noch unter der Vormundschaft des Schriftwesens und der Flächenornamentik standen, so daß ein Selbstbewußtsein über die spezifische Natur der Malerei als Sonderkunst noch viel weniger ausgebildet sein konnte, als das der Körperbildnerin Plastik.

Eine stichhaltige Unterscheidung beider Schwesterkünste kann angesichts des ägyptischen Reliefs zunächst auch nur auf Grund der technischen Merkmale gegeben werden. Mit dem Umriß, der Linie, die irgendein scharfes Instrument in die Fläche geritzt, ist die Grenze zwischen Skulptur und Malerei gezogen, — schmal genug und leicht überschreitbar nach beiden Seiten. Wird die Spitze des Werkzeuges benutzt, den Umriß zu verstärken, die Furche auszutiefen, so daß sie über die einheitliche Grund- und Oberfläche hinaus den Ansatz anderer Flächen in der Oberflächenschicht beginnt, da ist auch über den Anfang der Körperbildung kein Zweifel. Wird, vom Umriß ausgehend, nach dem Innern der Form zu abrundend weitergearbeitet, so daß die Gestalt sich aus dem Grunde herauszumodellieren beginnt, da läßt die Hilfe des Lichts vollends keine Verwechslung mehr mit ebenflächiger Abbildung zu.[1]) Wird statt des farblosen Stiftes dagegen irgendein abfärbender oder gar der Pinsel mit farbiger Tinte zur Herstellung der Umrißlinie genommen, so hätten wir es ohne Zweifel mit ebenflächiger Kunst, mit Zeichnung oder Malerei zu tun. Erst die Ausbeutung eines Gegensatzes wie Hell und Dunkel gibt die Unterscheidung selbständig genug. Wir mögen, wo sie mit trockenen Pigmenten arbeitet, eher von Zeichnung, wo aber ein flüssiger Farbstoff aufgetragen wird, von Malerei im engeren Sinne reden. (Die Aus-

1) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung 1896, S. 40 f.

nahme, die wir mit Pastell machen, bestätigt nur die Regel, lehrt aber auch, daß der Begriff der Malerei sich mit der Farbe allein nicht erschöpfen läßt.)

Viel wichtiger ist in diesem Stadium der Anfänge, das in Ägypten noch vorliegt, der Unterschied zwischen dem Umriß und der Silhouette. Beide Ausdrücke dürfen nicht beliebig vertauscht werden. Silhouette bezeichnet in der ursprünglichen Bedeutung nicht nur den „Umriß des isolierten Profilbildnisses",[1]) sondern immer den einfarbig ausgefüllten, vom Umriß nur begrenzten Flächenausschnitt (wie noch jene Porträtsilhouetten aus schwarzem Papier, die vor dem Aufkommen der Photographie noch allgemein verbreitet waren). Diese monochrome Füllung unterscheidet gerade die Silhouette vom Umriß, auch bei Übertragung des Terminus auf die ganze Figur. Gegenüber dem leeren Umriß, der nur die Grenzlinie gibt, reden wir deutsch vollkommen entsprechend vom Schattenriß, in dem der Schatten eben ein gleich wesentlicher Bestandteil ist, wie der Riß. Und es stünde nichts im Wege, den deutschen Ausdruck einfach an die Stelle zu setzen, wenn wir nicht einen Widerspruch darin fänden, auch den dunkelgefüllten Umriß z. B. einer Bronzefigur im Freien als Schattenriß zu bezeichnen, da wir bei letzterem zunächst an den im Sonnenschein gegen eine Wand geworfenen Schatten denken, der umrissen oder sonst irgendwie fixiert worden ist. Sowie wir die Bronzefigur, das Urbild, wegnehmen, so erscheint die Differenz des Abbilds fühlbar genug, je nachdem nur die leere Grenzlinie gezogen oder auch die Schattenfüllung mitgegeben ward. Diese letztere bewirkt einen stärkeren Sinneseindruck als der leere Umriß allein, der seinerseits, als Grenze des Schattens nur, eine weitgediehene Abstraktion bedeutet, die sich von dem leibhaftigen Ding fast wie ein Begriff von der lebendigen Anschauung unterscheidet. Eine ähnliche Verstärkung wie der Schattenriß gibt der Eindruck in eine weiche Oberfläche, in der diese eingetiefte Silhouette stehen bleibt, da eben die Vertiefung als Schattenfänger in der gleichmäßig erhellten Grundebene wirkt. Sie ist mehr als ein oberflächlicher Abklatsch, eben ein eindringlicherer, sich einprägender Abdruck des Gegenstandes. Dies ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Typus, von dessen weiterer Verwendung als Grundbegriff, d. h. als Grundbild oder Begriffsbild schon oben die Rede war. In der eingetieften

---

1) Wie Wickhoff, Wiener Genesis, Wien 1895, S. 38 f. erklärt.

Gravierung eines Siegelringes oder Petschafts haben wir also das Gegenbild der erhöhten Reliefarbeit, die wir durch den Abdruck jener in weichem Wachs oder Siegellack gewinnen.

„In der ägyptischen Wandmalerei sind die Figuren zwar streng umrissen, aber innerhalb der Konturen (mit Ausnahme des Mundes, der Augen, Haare, Kleider usw.) fast gar nicht modelliert, sondern nur mit Farbe ausgefüllt, die so durch ihre einheitliche ungebrochene Erstreckung über möglichst weite Flächen die isolierende Wirkung der Umrisse noch wesentlich verstärkt. Die Figuren heben sich dadurch in strenger Klarheit vom Grunde ab.“ „Dieser Grund ist die Scheidewand, durch welche aller Raum hinter der augenfälligen Oberfläche der Figur einfach abgeschnitten wird.“ (Riegl, S. 51.)

Aber die Gestalt des Menschen steht auf einer horizontalen Linie, die nicht allein den Ort bedeutet, wo der Körper auftritt, sondern die wagrechte Ebene, auf der er stehen und gehen kann. Mit Vorliebe wird ein Fuß in dieser Richtungslinie vor den anderen gesetzt, werden die Beine in schreitender Haltung gegeben. Wenn auch die eine Fußsohle so gut wie die andere am Boden haftet, entsteht doch der Eindruck der Ortsbewegung im Raume oder wenigstens ihrer evidenten Möglichkeit. Und diese überall wiederkehrende Stellung der unteren Hälfte vermag allein den durchgehenden Wert vor Augen zu bringen, um den es sich handelt, eben die Bewegungsfreiheit, das Vorrecht aller Lebenden vor den Toten, das gerade hiermit den Verewigten wieder angedichtet werden muß, wo immer der Glaube an ihr Fortleben erweckt werden soll. Selbst die Thronenden sitzen im Profil, nicht der vermeintlichen Monomanie der Ebenflächigkeit zuliebe oder aus angeblicher Raumscheu der alten Ägypter, sondern im Gegenteil der Willensrichtung zuliebe und aus Raumbedürfnis für die Bewegungsfreude. Sie werden mit der Richtungsachse ihres Körpers, die in Wirklichkeit nach vorn verläuft, in die wagerechte Ausdehnung der Wand, d. h. die Längenrichtung des Ablesens gedreht, obgleich der Ägypter die Frontalansicht vollkommen beherrscht; denn das Ausgreifen der Gliedmaßen in den Raum, der Beziehung auf alles, was vor dem Individuum ausgebreitet liegt, überzeugt allein von der Machtäußerung der Person und vom lebendigen Anteil auch des Schemens. Dieser Richtung folgt auch das Profil des Kopfes; aber die Brust entfaltet sich zwischen Hals und Gürtel in voller Breite: diesem sinnfälligen Kennzeichen körperlicher Existenz im Raume darf kein Abbruch

geschehen. Die Arme jedoch und die Hände daran bewegen sich wieder vorwärts zu unfehlbarer Betätigung als dienstbare Werkzeuge des Willens im Leben. Die eine gerade Linie, auf der die Figuren stehen, sitzen usw., und die Horizontalausdehnung der Fläche überhaupt, enthält also die Tiefenachse (in die Längenerstreckung verlegt) und die Breitenachse (in ebendieser Richtung) zu gleicher Zeit und entfaltet je nach Bedarf beide übereinander am Leitfaden der Höhenachse, die dem Gegenstand als Flächenerscheinung nun einmal nicht fehlen darf, wie der Körper im Raum nicht seines Rückgrats entbehren kann, um sich bodenständig und aufrecht zu behaupten. Jeder dargestellte Körper enthält also auch in diesem Flächenbilde alle drei Dimensionen in erstaunlicher Folgerichtigkeit. Dafür ist in der frühen Kunst mit unerbittlicher, kaum anders als begrifflich erklärbarer Schärfe gesorgt. Auch das ein Beweis, daß die erste und die letzte Absicht der ägyptischen Malerei auf die Klarheit und Vollständigkeit der Gegenstandsvorstellung gerichtet war. Mit intellektueller Energie packt die Kunst die Werte des Daseins und des Lebens zugleich, und zwingt sie gewaltsam in eine Erscheinung zusammen. Nur uns befremdet der Gegensatz der Beharrung und Erstarrung dort, des Bewegungs- und Beziehungsscheines hier. Die Synthese so verschiedener Ansichten in ein flächenhaftes Abbild besitzt noch eine weitere Eigenschaft, an der dem bewegungsfrohen Lebenden außerordentlich gelegen war: sie löst sich beim Anschauen unwillkürlich und unvermeidlich aus dem Nebeneinander des Flächenraumes in ein Nacheinander der Zeiträumlichkeit auf. Sie existiert nicht nur leibhaftig für den vordringenden Blick, dem sie sich entgegensetzt und Widerstand leistet, so daß er seitlich abgleiten muß; sondern sie wird lebendig und greift aus in Raum und Zeit für den ihr nachfolgenden, sie ablesenden, über sie hin und weiter entlang gleitenden Blick. Nur das naturwissenschaftlich beobachtende Augengeschöpf von heute sieht allein die Ruhe oder allein die Bewegung und verwickelt sich in die unvereinbaren Widersprüche solcher Kombination. Die naive, leicht erregliche Phantasie des Orientalen erfaßt die sinnlich überzeugenden Unterlagen, die den eigenen Erfahrungen in der Wirklichkeit entsprechen, und überträgt sie unbekümmert in die Welt der Erzählung, die ihn allzeit mit sich fortreißt, oder wie wir zu sagen belieben: ins Land der Dichtung, wohin sie gehören, wie die Zauberformeln der Hieroglyphen daneben und die Inschriftsprache auf der nämlichen Ebene.

Neben einer großen Hauptfigur reihen sich auch hier zahlreiche Streifen kleinfiguriger Darstellung übereinander, wie die Zeilen einer Papyrusrolle, und zwingen erst recht zur Übertragung in die zeitliche Abfolge der epischen Poesie, ja zur Aufnahme in schnellerem Tempo; denn es sind Auszüge in Abbreviatur, in Stenographie, wo ein Teil das Ganze, ein Fall die Menge von Vorkommnissen vertritt. Diese Reihenbilder enthalten die Erlebnisse, die der Verewigte an sich vorüberziehen läßt, die siegreichen Kämpfe, die er ausficht, die denkwürdigen Taten, die er vollbringt, den Gesamtbetrieb des Handels und Wandels, dem er vorsteht. Und die Identität der Person des Helden, die hier und da und dort nacheinander gegenwärtig gewesen, ist die stillschweigende Voraussetzung, die im Bilde durch die überragende Größe des Protagonisten erfüllt wird.

Ein wesentliches Mittel, diesen starren „lebenden Bildern" der altägyptischen Malerei die zwingende Realität zu sichern, ist die schneidende Strenge des Umrisses und die willkürliche Verstärkung der Linien, die sich, wo nicht der Wandfläche, doch dem Auge des Beschauers eingraben mit Gewalt. „Der menschliche Körper wird von einer dunkeln Linie umzogen, desgleichen die Haarmassen, die Lippen, die Gewandung; dagegen fehlt eine Modellierung, d. h. eine Andeutung der durch Tiefenunterschiede bezeichneten Teilflächen so gut wie gänzlich."

„Bei den Griechen der klassischen Zeit fand die Linie zunächst fortdauernd die gleiche Anwendung als Umrißlinie des tastbaren Körpers, daneben aber auch eine solche für die Modellierung, indem die (an der Rundfigur und am Relief durch Tiefenunterschiede begrenzten) Teilflächen in der Vasenmalerei durch dunkle Linien (gleich den Umrißlinien) hervorgehoben wurden. Diese Modellierungslinien sind aber in der griechischen Vasenmalerei noch nicht Schatten, sondern Andeutung tastbarer Begrenzungslinien gleich den Umrissen. In dieser Bedeutung wurden sie um so leichter verstanden, als auch in der klassischen Skulptur die Schatten, welche die Ausladungen anzeigten, schmal gehalten waren" (R. 62). — Ein solches Verhältnis war jedoch auf die Dauer nur möglich in Verbindung mit der körperhaften Wirkung der einfarbig gefüllten Silhouette. Soweit die tastbaren Grenzen eines Individuums reichen, so weit erstreckt sich auch hier noch eine einzige ungebrochene Farbe. Die schwarzfigurigen Vasenbilder auf rotem Grunde begnügen sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen, bei denen etwas Weiß und Gelb hinzutreten, mit dem

einen einfachen, aber starken Kontrast der dekorativen Polychromie.[1]) Körperlichkeit ist der Grundfaktor der Realität, der hier gesichert wird, mit Verzicht auf alle Naturfarbigkeit der Teile. Das schwarze Pigment zerreißt, schon als sinnloser Fleck, durchschlagend die gleichartige Helligkeit der kontinuierlich ausgerundeten Fläche, wie „ein Loch in der Natur", sagen unsere Künstler heute. Aber die sprechende Lebendigkeit der Silhouette setzt das Individuum mit seinen ausgreifenden Gliedmaßen an die Stelle im Raum. Dieser Raum ist, das sagt schon die Übersetzung in die ganz konventionelle Zweifarbigkeit des Bildes, durchaus Phantasieraum, nur das Medium der inneren Anschauung, und sein Vertreter in der äußeren Erscheinung, die Fläche, bleibt als solche das Substrat der Anschauungseinheit. Sie ist nur die Örtlichkeit, als notwendige Voraussetzung für das Auftreten menschlicher Personen, Tiere, Dinge; aber sie bleibt, wie in der statuarischen Kunst, über diese Funktion der Basis hinaus möglichst unbezeichnet. Ist aber eine weitere Zutat nötig, so ist auch sie ein Einzelkörper neben den anderen. Wie ernst dabei die dreidimensionale Körperlichkeit genommen wird, bekunden schon die muskulösen Schenkel, der Brustkasten, die Dickköpfe der Figuren selber (wie an den Metopen von Selinunt und ihren phönikischen und assyrischen Verwandten) zur Genüge auch auf den Vasenbildern.

Nun aber geht die ausgesprochene Vorliebe für stärkste Bewegungen auf frühgriechischen und etruskischen Vasenbildern durch Einheitlichkeit des Zuges in der ganzen Gestalt noch über den ägyptischen Doppelsinn zwischen Ruhe und Bewegung hinaus, indem sich die dort steif, oft hampelmannsartig vorgestreckten Gliedmaßen mit der Haltung des Rumpfes vermitteln.[2]) Stellen schon jene sprechend genug, wenn auch schematisch, das Gebaren bei gewohnter Tätigkeit vor Augen, so „daß der Beschauer auf den ersten Blick schon eine Bewegung zu sehen glaubt" (wie noch Max Klinger bekennt), so kommt hier das zunehmende Verständnis für die zielstrebige Abfolge der ineinandergreifenden Teile des Mechanismus, der Zusammenhang aller Glieder des organischen

1) Es ist also unrichtig, von „monochromatischen Vasenbildern" zu schreiben. Da immer mindestens zwei Farben (Grund und Muster) verwendet sind, kann auch hier nur in technischem Sinne von monochromer Malerei gesprochen werden. Das Bild ist dagegen zweifarbig. Monochrome Bilder ergibt nur das Clair-obscur, grau in grau, grün in grün usw.

2) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen, S. 102 ff.

Gewächses hinzu. Die Übertreibung der Agilität in der schwarzfigurigen Vasenmalerei, die in älteren Beispielen nicht selten an tierische Gelenkigkeit und affenartigen Gang erinnert, zeigt gleichsam in einseitiger Unterstreichung den Wert, auf dessen Eroberung das Streben ausgeht, im bewußten Gegensatz des griechischen Kunstwollens gegen das ägyptische mit seinem latenten Kristallinismus auch im gemalten Bilde und seinem rechtwinkligen Linienschema in der Flächenbehandlung. Wer dies treibende Moment der griechischen Entwicklung einmal erfaßt hat, der kann den Sinn der Stilgeschichte zunächst nur an der Hand der Mimik suchen, die geradezu als lösende Macht die geometrische Figurenzeichnung überwinden hilft. Hier liegt die unentbehrliche Schulung als Unterlage für das plastische Schönheitsgefühl der Griechen vor uns ausgebreitet; wir brauchen sie nur über alle ikonographischen und archäologischen Gesichtspunkte, so häufig ganz unkünstlerischer Art, hinweg zu verfolgen, um auch hier vorurteilsfrei das anfängliche ungeschiedene Zusammenwirken plastischer, mimischer, poetischer Elemente, d. h. vor allen Dingen eine mit Bewegungsvorstellungen durchdrungene Veranschaulichung der Vorgangseinheit zwischen den Einzelwesen anzuerkennen. Aus den athletischen Gliedermännern und schwarzen Teufeln dort werden in der rotfigurigen Vasenmalerei immer mehr wohlproportionierte Gestalten mit gleichmäßiger Rundung und Fülle des Fleisches, wenn auch zunächst zugunsten langgestreckten, schlanken, geschmeidigen Wuchses. Es liegt in dem Übergang zur hellen Erscheinung auf dunkelm Grunde schon eine stoffliche Erleichterung, die durch die Beschränktheit der Alternative auf zwei Farben, oder vier, sogar zum radikalen Umschwung wird. Das Verhältnis zwischen Grund und Muster ist damit auf den Kopf gestellt, d. h. eigentlich erst in seinem natürlichen Wesen erfaßt und adäquat zum Ausdruck gekommen: der ruhige Grund dunkel, das bewegliche Muster hell. Waren jene schwarzen Figuren wie erdgeborene Söhne, ob Giganten oder Pygmäen, kraftstrotzend freilich, aber gedrungen, aus dem Grunde gestiegen, wie aus schweren Klumpen geformt, so wandeln jetzt neben sonnenverbrannten braunen Gesellen die rosigen Kinder eines gemäßigten Klimas und lichte Erscheinungen als Ideal der Frauenschönheit. Wenn einst nur Schneeweiß in schreiendem Gegensatz zu den schwarzen Figuren vorkam, so vermitteln sie sich jetzt wie die Olympischen mit den Menschen ihres Lieblingslandes. Söhne und Töchter des Himmels steigen nieder zwischen die Sterb-

lichen und veredeln die Rasse, die erst in Goldelfenbein, dann in Marmorstatuen sich selber darzustellen lernt. So wird auch in der rotfigurigen Vasenmalerei der ausgiebige Rhythmus der Körperbewegung allmählich zum maßvolleren mimischen Spiel, ja im Kontrast zur durchgehenden Abfolge der Figurenreihung schon hier und da zur ruhigen Harmonie statuarischer Haltung, einer Göttergestalt unter ihrem Gefolge, eines Heros unter den Menschen, einer Penelope unter den Freiern.

Noch immer überwiegt das Profil; denn es eignet sich besonders für solchen Verlauf eines zusammenhängenden Figurenmusters auf dem einfachen Grunde, das gleichwie das Rankenmotiv sich abhebt und seine Oberflächenschicht erfüllt, ohne die Grundform des Gefäßes dadurch zu alterieren. Es eignet sich ferner zur Veranschaulichung eines Geschehens, zur Vermittlung einer Vorgangseinheit, die den Zusammenhang zwischen den Individuen fühlbar macht. Das Profil gibt die Beziehung des einen zu einem anderen, sei es der gleichorganisierte Nächste, sei es die ganze Umgebung, die weite Welt. Die Gegeneinanderbewegung zweier Gestalten zeigt eine Wechselwirkung. Die Profile mehrerer, auf ein Zentrum gekehrt, geben gleichsam im notwendigen Auszug — pantomimisch — den ganzen Auftritt. Wir glauben die Intensität des Einzelwollens zu spüren, das aufeinanderplatzt, ja das Tempo der hereinbrechenden Peripetie oder Katastrophe. Und da nun die Malerei eben auf den Zusammenhang zwischen den Individuen erpicht ist, so darf das Profil schon an sich als ein „malerisches" Element angesprochen werden.

Damit ist zugleich auch die Übertragung des anschaulich bestehenden Bildes ins Zeitliche und Dynamische wieder vollzogen. Schon die Rundung des Gefäßes und seine Drehung beim Anschauen, oder die Ortsbewegung gar des Betrachters um das stillstehende Weihgeschenk tragen zur Umwandlung ins Transitorische bei, natürlich in verschiedenem Grade dem lebendigen Gebrauchszweck oder dem monumentalen Idealwert des Gefäßes entsprechend. Aber in der Pantomime und allem, was ihr nachahmt, steckt noch mehr. Es wird nicht nur an die seitlichen Beziehungen des einzelnen zu gleichorganisierten Wesen oder anderen Dingen der Nachbarschaft appelliert, sondern auch an das Kausalitätsbedürfnis des Beschauers. Die ergänzende Phantasie vollendet die Aufführung der angedeuteten Szene desto bereitwilliger, je entschiedener die Bewegung durchgreift. Wo Raum und Zeit ineinanderfließen

wie hier, wo sie gar in Verschiebung gegeneinander geraten, beim Schweifen des Blickes und rückläufigem Verfolg der Reihe, da wird ein Nacheinander nach vorwärts oder nach rückwärts angesponnen, nicht ohne die Frage nach Grund und Folge, oder retrospektiv von der Wirkung zur Ursache zurück. Damit geraten wir vollends ins Reich der Dichtung epischer, ja dramatischer Art.

Mit solcher Einbeziehung eines weiteren Zusammenhangs, der über die sichtbaren Personen und Dinge hinausgreift, wäre der Weg zur wirklichen Einbeziehung des weiteren Umkreises auch in das Bild eröffnet gewesen, wenn das Kunstwollen der Griechen sich nicht auf andere Ziele gerichtet hätte. Es war die selbständige Bedeutung der bildenden Kunst überhaupt und ihre eigenartige Stellung in der hellenischen Kultur, die zunächst von dem weiteren Verfolg eines engeren Bündnisses mit der Poesie ablenkten. Es war andererseits der Sieg der plastischen Auffassung aller Kunst, der sowohl die Architektur zu ihrem Tempelstil geführt, wie die Malerei von einer ausführlicheren Wiedergabe des Schauplatzes zurückgehalten hat. Jene zunächst der poetischen Phantasie entsprungenen Anwandlungen wurden auf lange hinaus beiseite gedrängt. In den rotfigurigen Vasenbildern erkennen wir den wachsenden Einfluß statuarischen Aufbaues der Gestalt und die Verherrlichung der organischen Schönheit des Menschenleibes überall. Die ursprünglich dekorative, dem Rankenmotiv entsprechende Figurenreihe nähert sich hier und da der zentralisierten Statuenreihe am Tempelgiebel, und geht demgemäß von der successiven Auffassung der Reliefkomposition zur simultanen Auffassung des Gruppenbaues über. Statt des rings um den Bauch des Gefäßes oder den Rand der Schale herumlaufenden Frieses sondert sich eine rechtwinklig umgrenzte Bildfläche aus, die den Anschein einer aufrechten Vertikalebene bewahrt, auch wo sie vorwärts oder rückwärts geneigt auf dem Grunde liegt, und erhält so den Charakter des Wandbildes oder der selbständigeren Malerei auf einer tektonischen Unterlage, der Steinplatte einer Grabstele oder einer sonst irgendwo angebrachten Tafel. Damit entsteht das unabweisbare Bedürfnis, die Gesamtheit der dargestellten Gegenstände in den Grenzen dieses senkrecht vorgestellten Rahmens zu konstituieren, d. h. nur in der Fläche, doch nach Maßgabe der beiden rechtwinklig aufeinandertreffenden Richtungslinien der Höhe und Breite. Eine Aussonderung des Bildes durch einen eigenen Rahmen lag freilich schon in den kreisrunden Bodenflächen der Trinkschalen

vor; aber der Kreis bleibt beweglich, drehbar wie das Gefäß und hat infolgedessen kein festes Oben und Unten. Er kann z. B. auch einen Ausschnitt aus der Wasserfläche, aus der Luftregion enthalten. Erst mit der rechtwinkligen Form wird der Schauplatz bodenständig wie der irdische der Menschenwelt. Mit dieser Abgrenzung als Einheit aus den dargestellten Körpern und ihrem Raumausschnitt ist das Bereich der Malerei und ihrer eigensten Leistung klar ausgesondert, wo immer sich das eingerahmte Feld ihrer Tätigkeit befindet. Die Erscheinungseinheit von Körpern und Raum auf der Fläche nennen wir das Bild. Nach wie vor suchen die antiken Maler der klassischen Zeit die künstlerische Einheit des Bildes in dem rhythmischen Fluß der Linien innerhalb dieser Ebene, und die plastische Auffassung der Gestalt als Körper trägt nur dazu bei, diesen Linienrhythmus zu beruhigen, so daß auch das Gemälde die klare in sich geschlossene Harmonie darbietet wie die Tempelfront mit ihrer Säulenreihe an der Langseite oder gar in zentralisierender Zusammenfassung wie die Statuenreihe im Giebelfeld.[1])

Die Komposition des Bildes besteht nur in einer Aneinanderreihung innerhalb der gemeinsamen Oberflächenschicht; sie geht nicht in die Tiefe über den Gestaltungsraum dieses Vordergrundes hinaus, nimmt vielmehr in freier Idealität ihrer Anschauungsweise die Höhendimensionen zu Hilfe, wo die Breite nicht ausreicht, das Nebeneinander der Einzelfiguren und der Gruppen zu fassen. Die Wandgemälde eines Polygnot haben wir uns gewiß in strenger Anpassung an die gegebenen Bedingungen der Architektur vorzustellen.[2]) Nur der Ausgleich zwischen der rhythmischen Bewegung des betrachtenden Subjekts, das durch die Halle an den Bildern

---

1) Ein charakteristisches Symptom des statuarischen Sinnes, der immer mehr Boden gewinnt, ist die Ausbildung des Fußens auf dem Vordergrunde, das Haften der Sohlen auf dem Niveau des noch so ideal gedachten Schauplatzes: es ist keine „Ebenrelation" zu nennen, sondern der Natur der Sache nach eine dreidimensionale Raumrelation von Anfang an. Δός μοι ποῦ στῷ gilt hier nicht abstrakt punktuell, wie etwa beim Philosophen oder Mathematiker, sondern für einen Fußbreit Erde, d. h. für eine horizontale Fläche, von deren beiden Dimensionen die eine die Breite, die andere die Länge des Fußes — also die Tiefenachse sein muß.

2) Die „geistige Konstruktion" des Zusammenhangs konnte dagegen gerade hier zurücktreten, solange der Betrachter in seiner Phantasie den Vorstellungskreis der epischen Poesie noch lebendig mitmachte. Die beiden Themata „Iliupersis" und „Nekyia" waren offenbar nur Vorwand zur Verherrlichung aller Helden, dort der überlebenden, hier der gefallenen.

entlangwandelt, und dem harmonischen Bestande korrespondierender Glieder auf dem Wandfeld vermochte die monumentale Gesamtwirkung hervorzuzubringen, zumal da sich diese noch auf Flächendekoration beschränkt und sich keinen eigenen erdichteten Raum jenseits der Scheidewand des wirklichen Raumes konstituiert, wie die realistische Malerei es später im Anschluß an das Bühnenbild erstrebt hat. Die Entwicklung der Tafelmalerei, die zunächst an die Stelle tritt, entzieht sich ja vollends unserem Urteil; denn aus Schriftquellen eine sinnliche Anschauung verlorener Werke gewinnen zu wollen, bleibt immer vergebliche Liebesmüh. So hellseherisch philologische Herstellungsgabe sich auch bewähren mag, die künstlerische Leistung vermag sie nicht wieder vor die Augen zu bringen, und diese allein vermöchte uns Auskunft zu geben.

Eins aber ist sicher: räumlichen Zusammenschluß des Bildes dürfen wir schon bei der Beschränkung auf wenige Pigmente gar nicht erwarten. Die Farben sind zuerst nur als Unterscheidungsmittel verwendet, dann zur Bereicherung des buntfarbigen Reizes selber und seiner rhythmischen Wirkung vermehrt. Noch später erst werden sie zur heiteren Schönfarbigkeit gesteigert. Von ihr hat uns neuerdings der sogenannte Alexandersarkophag von Sidon (aus dem IV. Jahrh. v. Chr.) mit seiner Bemalung einen anschaulichen Begriff gegeben, der manchen falschen Schluß aus literarischen Nachrichten als Produkt vorauseilender Phantasie zurückweist.[1]) Hier allein ist ein zuverlässiger Maßstab für das Verhältnis der antiken Kunst zur Farbenwelt gegeben. Wie weit der Fortschritt der Malerei in den Tagen des Apelles darnach bemessen werden darf, bleibt freilich eine andere Frage. Hier wird nicht allein im Ornament ein Paar von Komplementärfarben gewählt, gelbe Weinranken auf violettem Grunde, sondern auch in der figurenreichen Komposition keine Naturwahrheit der Farben erstrebt. Volle, tiefe, reine Töne: Gelb, Purpur und verschiedenes Rot, Violett, Blau an den Gewändern und Waffenstücken — sind in breiten Massen verschwenderisch ausgebreitet, oft in phantastischer Wahl; aber alle nackten Körperteile — waren sie wirklich im Marmorton belassen? — und der Reliefgrund ebenso, so daß nur subjektiv im Auge des Beschauers eine farbige Tönung, dort auf heller, hier auf dunkler Unterlage entstehen konnte. Auf den

1) Vgl Fr. Winter, Archäol. Anzeiger 1894 und Fr. Wickhoff, Die Wiener Genesis, S. 47 f.

Tafelbildern kann doch die Karnation nur durch farbige Mittel herausmodelliert gewesen sein. Darin liegt aber auch der Anfang einer naturwahren Farbengebung, die dem ganzen Wesen der griechischen Kunst entsprechend von den nackten Körperteilen der organischen Geschöpfe ausgegangen und im plastischen Sinne verwertet sein muß. Diese natürliche Färbung des Fleisches findet sich auch auf dem erhaltenen Beispiel griechischer Malerei aus der Zeit nach Apelles, auf dem etruskischen Sarkophag mit einer Amazonenschlacht in Florenz und zwar neben dem Versuch, den Schimmer des Metalls an den Waffen wiederzugeben. Auch ohne den räumlichen Zusammenschluß im Sinne eines Tiefraumes zu erreichen, waren die Maler schon durch die Beobachtung der natürlichen Körperfarben an weitere Konsequenzen für das Bildganze gebunden; vor allem an den Ausgleich der verfügbaren Farbenreihe zu einer harmonischen Gesamtwirkung auf der Bildfläche. Dieser Ausgleich ist möglich durch einen gemeinsamen verbindenden Überzug, wie schon Apelles durch eine Art von rauchfarbigem Firnis versucht haben soll. Es ist aber auch andererseits möglich durch die Verteilung von Schatten und Licht, d. h. durch Annäherung der Bilderscheinung an die Wirkung eines bemalten Reliefs. In beiden Fällen kommt es darauf an, der Helldunkeldynamik zwischen vortretenden und zurücktretenden Teilen oder schattigen Intervallen neben den Körpern die Vormundschaft über die Intensitätsgrade der Tinten einzuräumen oder sozusagen die Farbenwerte der Körper mit der Helldunkelskala zwischen Weiß und Schwarz zu durchsetzen. Diese Skala verschiebt sich gewöhnlich etwas mehr nach der einen oder nach der anderen Seite.

Für die Fortschritte der Malerei wird aber eine wesentliche Vorbedingung vorausgesetzt: der Übergang von der Auffassung tastbarer Körperlichkeit zur vorwiegend optischen Auffassung der sichtbaren Erscheinung. Dieser Übergang von der tastbaren Begrenzungslinie zum optischen Schatten findet sich an einem uns erhaltenen Werke hellenistischer Zeit, spätestens aus dem III. Jahrh. vor Christus, auf den in Bronze gravierten Darstellungen der Ficoronischen Cista, die zwar laut Inschrift von einem Römer gearbeitet war, aber hinsichtlich des Stilcharakters der Figuren noch schlechtweg als Werk der griechischen Kunst gelten darf.[1]) Hier sind die Figuren noch von einer festen Umrißlinie umzogen, aber

1) Riegl a. a. O., S. 62.

die Modellierungslinien in lauter kleine Querschraffierungen aufgelöst. „Daß diesen Schraffen die alte Linie der Vasenmalerei zugrunde liegt, beweist schon ihre linienhafte gestreckte Gesamtform; aber durch die Verbreiterung und Schummerung, die sie der Modellierungslinie von einstmals verleihen, verraten sie sich als Schatten.“ Der Schöpfer der Komposition, die hier graviert worden ist, verstand noch nicht die Figuren perspektivisch voreinander zu ordnen und aus sich überschneidenden Figuren Gruppen zu bilden; aber er hat sein Bestreben erfolgreich darauf gerichtet, die zu rhythmischer Komposition geordneten Einzelfiguren jede für sich naturgemäß zu verkürzen.[1])

---

1) Wickhoff, a. a. O., S. 71.

XX.

DIE AUFLÖSUNG DES PLASTISCHEN RELIEFSTILS

FLACH-, HOCH-, TIEFRELIEF — HINTERGRUND — RELIEFBILDER — HELLDUNKELREIZE — RELIEFKOMPOSITION — BILDKOMPOSITION — SYSTEMATISCHES SCHEMA

Allmählich erst entwindet sich die Malerei — das haben die wenigen Stichproben aus ihrer Geschichte im Altertum gezeigt — als eigene Kunst aus der Flächendekoration auf der einen und mimischem oder poetischem Bestreben auf der anderen Seite. Mit dem Sehfeld, auf der Grenze zwischen unserer Tastregion und der fernen Außenwelt, war freilich der Wirkungskreis für sie gefunden. Sie breitet die Körper und ihren Raum, wie sie dort erscheinen, im Nebeneinander auf die Fläche, verfolgt also die zweite Dimension als die bevorzugte Ausdehnung, auf die sie besonders angewiesen ist, und sucht in solcher Zusammenfassung zweier Werte, d. h. der Gestalten und der Zwischenräume, die neue Aufgabe, die sie von den Schwesterkünsten, der Architektur als Raumgestalterin und der Plastik als Körperbildnerin, unterscheidet. Kein Wunder jedoch, wenn auch bei ihr anfangs die Figuren, sowohl als menschlich interessante Dinge wie als tastbare Körper, noch fast allein die positiven Werte, die Raumteile dazwischen nur negative Intervalle bedeuten, oder doch wie Hebungen und Senkungen einander gegenüberstehen. Die Erfassung des Zusammenhanges, auf den es ihr eigentlich ankommt, je mehr sie sich auf ihr selbständiges Wesen besinnt, wird zunächst nur möglich, indem sie auf einen Teil der vollen Wirklichkeit beider Faktoren verzichtet, nämlich auf die dritte Dimension. Ein zweidimensionaler Auszug aus Körpern und Raum ist das Ergebnis ihrer Tätigkeit, das Bild, soweit wir es im Altertum verfolgt haben. Die Fläche selbst ist die Einheit, in der Körperschein und Raumschein zum Bilde zusammengehen. Und auf diese Einheit hat es die Malerei immer abgesehen, seitdem ihr spezifisches Kunstwollen bewußt wird, mag auch noch

manches Mal ein Schwanken zwischen der sinnlichen Erscheinungseinheit und der geistigen Vorstellungseinheit erkennbar bleiben.[1])

Die ausgesprochen plastische Richtung aller bildenden Kunst bei den Hellenen konnte jedoch, zumal in der klassischen Blütezeit, nicht verfehlen, auch die Malerei nach dieser Seite hin und vom eigenen Ziele abzulenken. Ja die Plastik selbst schuf ihr einen gefährlichen Nebenbuhler in dem Relief, so daß die weitere Entwicklung des Bildes auch nur verständlich wird, wenn wir zuvor diese Nachbarkunst weiterverfolgen.

Auch das Relief gibt ja, wie die Malerei, Körper und Raum zugleich, und je weniger noch diese den Vollzug der Tiefenausdehnung versucht, desto stärker vermag ihr die Reliefkunst den Rang streitig zu machen, indem sie die nämliche Zusammenfassung auf der Fläche, aber ganz mit den Mitteln der Plastik nach dem Sinne der Körperbildnerin zu erreichen strebt. Das Flachrelief bewahrt das Wesen der tektonischen Flächenschicht auch für seine künstlerische Existenz als bildliche Darstellung fast immer in ausschlaggebendem Maße. Es empfängt die Abbilder der lebendigen Geschöpfe ursprünglich nur zur Belebung seiner Schauseite wie ein Muster aus vegetabilischen oder geometrischen Elementen. Der feste Bestand der Stein-, Ton- oder Erzplatte wird nur an der Oberfläche ein wenig aufgelockert. Bis zur Grenze der ersten dünnen Flächenschicht nur dringen Einritzung und Auskerbung vor. Auch hier wird also die Einheit in der tastbaren Vorderfläche gesucht; sie vertritt das Volumen der tektonischen Masse, aus der die Figuren sich nur leise herausheben, ohne den optischen Gesamteindruck der Ebene zu alterieren. Die dritte Dimension ist nur latent in dieser Masse vorhanden, noch ungetrennt von den beiden anderen Ausdehnungen, und nur das geringe Quantum, das zwischen der tektonischen Fläche und der ideellen Parallelebene vorn liegt, das niedrige Maß der Erhebung über dem gemeinsamen Grunde, gehört dieser dritten Richtung an. Die natürliche Grenze des Flachreliefs kann jedoch nur in der plastischen Anschauung, d. h. an den dargestellten Körpern gesucht werden. Und sie liegt in der Wachstumsachse der Geschöpfe, der Menschen wie der Tiere und der Pflanzen, die in dieser Oberflächenschicht erscheinen. Bis an das Rückgrat muß der Körper des Löwen zum Vorschein kommen. Um diese Mittelachse des Wachstums und der Bewegung

1) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen 1896, S. 36 f., 40 f., 45, 90.

reihen sich die Paare homologer Glieder. Sie wenigstens muß der Umriß enthalten, den das flache Relief zu einem wesentlichen Mittel der Darstellung ausbildet.[1])

Hochrelief nennen wir dagegen die eigentlich plastische Lösung des Gesamtproblems, die sich von tektonischer Gebundenheit an die Grundebene so weit freimacht, wie sie nicht dem höchsten Anliegen der Körperbildnerin, der Gestaltung organischer Geschöpfe im dauerhaften Materiale, dienen will. Die Masse des tektonischen Materials liefert dem hellenistischen Hochrelief, das wir zuletzt berührt hatten, nur den Gestaltungsraum vor dem abschließenden Grunde, der seinerseits den festen Bestand dieser Durchorganisation von Menschenhand sichert. Auch die stärkste Modellierung der Gebilde durch die entstehenden Gegensätze von Hell und Dunkel kann indes nur als Äußerung des nämlichen eminent plastischen Sinnes aufgefaßt werden, dem es um die vollrunde Körperlichkeit zu tun ist. Die tastbaren Körperwerte können demgemäß allein im Bereiche des abtastenden Sehens durchgekostet, nur in dem mittleren Abstand bequemer Überschau über das Sehfeld zusammengefaßt werden. Bei einer Vielheit von Einzelgeschöpfen, die im Relief nebeneinander ausgebreitet werden, ergibt sich von selbst die Frage, wie weit eine Zusammenfassung zur Erscheinungseinheit für unser paariges Sehorgan reichen kann. Erst mit dem Gegensatz zwischen dem successiven Entlangsehen von einem Ende bis zum anderen, in fühlbarer Nähe, und dem simultanen Gesamteindruck, bei weiterem Abstand, leuchtet die Alternative völlig ein, zwischen der hier gewählt werden muß. Solange die organische Schönheit der Einzelkörper das Hauptanliegen bleibt, mögen auch die beiden Prinzipien der Komposition sich miteinander vertragen; denn der Zusammenhang zwischen einer Reihe oder einer Gruppe von Individuen bleibt dann immer nur Gelegenheitsursache für die Entfaltung der einzelnen und für die Abwechslung in den verschiedenen Ansichten, die nur vollrunde statuarische Bildung zugleich von allen Seiten an einem und demselben herrlichen Gewächs vereinigt zeigen kann. Die Reihung der einzelnen, wohl gar im Kontrapost entfalteten und wieder zur Einheit beruhigten Körper verbindet sich mit der Gruppierung zweier in symmetrischer Entsprechung, oder mit der Zentralisation um eine gemeinsame Mittelachse, die ihrerseits wieder durch einen

1) Vgl. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst 1899, S. 168 ff.

dritten Körper eingenommen werden mag, so daß drei- und mehrgliedrige Komplexe unter der Herrschaft einer Dominante entstehen. Zu dem Prinzip der Symmetrie in der Breite tritt mithin das der Proportionalität in der Höhe, nicht allein an den Individuen, sondern auch im Aufbau solcher Reliefgruppen, die der schweifende Blick als Ruhepunkte begrüßt und zurückkehrend als Einheiten zusammenfaßt. Nur der Fortlauf der Reihung über diese Sammeleinheiten hin löst erst in der Blickbewegung über den ganzen Reliefstreifen den durchgehenden Rhythmus der Gesamtkomposition aus. Eine solche rhythmisch gegliederte Reihe von Gestalten und Gruppen, deren Ineinandergreifen sich nur auf einem Vordergrunde vollzieht, nennen wir im spezifischen Sinne Reliefkomposition. Unleugbar spielt noch die successive Auffassung die tonangebende Rolle, d. h. der Beschauer gibt die erste, mit dem Blick erfaßte Sammeleinheit wieder auf, um zur folgenden überzugleiten, und so fort bis zum letzten Abschluß. Die zweite Dimension ist die Richtungsachse, es fragt sich nur, ob als Länge von einem Ende zum anderen verfolgt, oder als Breite (in der von uns scharf unterschiedenen Auffassung als Diremtion), d. h. von der Mitte nach beiden Seiten hinaus, und von den Seiten wieder zur festen Mitte zurückkehrend, wie der lebendige Vorgang des Ein- und Ausatmens. Sowie wir diesen Versuch machen, den ganzen Reliefstreifen mit einem ruhigen Blick zusammenzufassen und die Auseinandersetzung zwischen dem Zentrum und den Grenzen zu erproben, so stellt ein anderes Kompositionsprinzip sich von selber ein, dessen Unterschied von jenem früheren sich bald mit dem Namen Bildkomposition bezeichnen läßt. Bleiben wir dabei im selben Abstand wie vorher im Verfolg der Gestaltenkette, so stellt sich heraus, daß die Spannweite des Blickes zu eng ist. Das gleichmäßig klare Formsehen, das uns bis dahin geleitet, reicht nicht so weit von der Mitte nach links und rechts hinaus, wie die Länge jener Reliefkomposition sich objektiv darbietet. Nehmen wir aber die objektiv vorhandene Längenausdehnung des Marmorfrieses als Sehfeld an, so müssen wir, um das Ganze mit einem Blick zu umspannen, auch einen weiteren Abstand nehmen. Mit diesem entfernteren Standpunkt stellen wir uns auf den festen Zentralpunkt, den das Sehfeld als Bildfläche vorschreibt, und das bedeutet einen radikalen Umschwung in der Auffassung des Objekts. Bei solchem entfernteren Abstand erkaufen wir den Vorteil der Gesamtansicht des vor uns ausgebreiteten Reliefs mit dem

Verzicht auf das abtastende Sehen der Einzelformen und den erschöpfenden Genuß der organischen Schönheit jedes Individuums nach der Reihe oder gar Glied um Glied. Statt dessen erhebt sich immer fühlbarer der Anspruch, die kleinen nebeneinander abfolgenden Gruppen zu einer zentralen Einheit zusammengefaßt zu sehen. Unserem festen Standpunkt vor dem Bilde soll ein festliegender Mittelpunkt im Bilde entsprechen, ein beherrschender Körper gleich uns, die Dominante der Gesamtkomposition drüben, alle übrigen Bestandteile links und rechts sich unterordnen und für unsere abschweifende Anschauung bei jeder Wiederkehr zusammenhalten. Es ergibt sich die Möglichkeit: eine solche Zentralisation widerspreche der gleichen Kopfhöhe aller Gestalten, wie sie im Hochrelief waltet. Ein längerer Marmorfries erscheint nicht mehr geeignet für solchen Zusammenschluß. Deshalb wird ein Format mit überwiegender Höhe bevorzugt, und die gleiche Höhe der Figuren mag anderen Zwecken zuliebe verlassen werden. Damit nicht genug; oder darin liegt vielmehr schon — sowie es zur letztgenannten Maßregel der Subordination kommt, jedenfalls — ein weiteres Moment der Verwandlung. Bei der bequemen Überschau von dem neuen festen Standpunkt gegenüber dem Relief dringt unser Blick immer anspruchsvoller gegen die Mitte der Bildfläche vor und damit auch gegen die Mitte der Komposition vorwärts in den Gestaltungsraum. Er sucht die Tiefe und fordert die fühlbare Ausdehnung der dritten Dimension. Der Gestaltungsraum muß weiter zur Aushöhlung und Durchorganisation des bildsamen Reliefgrundes vordringen. Damit sinkt aber die Höhenachse der Mittelfigur, die bisher den beherrschenden Körperwert, das Gestaltungszentrum abgegeben hatte; vor dem übermächtigen Tiefenvollzuge des Schauens, der eben mit unserer Willensrichtung identisch ist, kann sie nicht lange bestehen: statt der Höhenachse des Vordergrundes wird erst eine entlegenere in der Mitte des Schauplatzes zum Kern der Figurenkomposition, dann immer fühlbarer die Tiefenachse des ganzen Bühnenraumes zur Dominante der Bildkomposition. Aus dem Gestaltungsraum wird ein Bewegungsraum, dessen herrschende Richtung nicht mehr die Breite des Vordergrundes, sondern die Erstreckung von vorn nach hinten ist. Der Bildraum ist nun ein Tiefraum.

Das Relief, das diesem Bedürfnis des ruhigen Schauens von einem festen, aber entfernten Standpunkt Rechnung trägt, nennen wir T i e f r e l i e f, dessen Hausgesetz die Reliefperspektive werden

muß. Es ist im Altertum nicht eigentlich zur Ausbildung gelangt. Bevor wir jedoch dem Wege zu diesem malerischen Relief und den Anwandlungen solcher Art auch in der Antike nachgehen, muß der Übergang von der vorwiegend abtastenden Anschauung des plastischen Kunstwerks zur vorwiegend optischen Aufnahme in seiner Bedeutung für das Kunstwollen vollauf gewürdigt werden. Er hat sich tatsächlich in der Reliefkunst viel langsamer vollzogen, als die begriffliche Definition und die Vorstellung des modernen Menschen uns glauben machen. Nur um letztere abzuwehren, mußte die erstere schon hier herbeigezogen werden.

Die transitorische Auffassung im wörtlichen Sinne, d. h. beim Entlanggehen, überwiegt noch entschieden beim Telephosfriese, der in Pergamon als charakteristisches Beispiel einer völlig anderen Reliefkunst neben dem Hochrelief des Gigantenfrieses Beachtung fordert. Hier erscheint der sogenannte „Hintergrund" zwischen den Gestalten und der Grundebene eingeschoben. Mit diesem Aufkommen des Hintergrundes in der hellenistischen Reliefkunst war kein jäher Bruch in die bisherige Entwicklung gekommen. Die hintere Schicht hat zunächst nur die Aufgabe, die vorderen Figuren schärfer von der Fläche zu trennen. Daneben bleibt die Schlußwand hinten noch immer bestehen, und zwar als gemeinsamer Stoffgrund aller Gebilde darauf. Die Umrisse der vorderen und der hinteren Gegenstände werden noch immer in eine Flächenkomposition gebracht, die sich als Einheit des Musters kontinuierlich fortlaufend der Einheit des ruhigen Grundes entgegensetzt. Ebendeshalb kann es auch in dieser Zeit noch nicht zu einer Subordination kleinerer Figuren unter eine größere Hauptfigur kommen, so daß diese körperlich hervorragend die Dominante in einer umfassenderen Sammelkomposition bildete. Der „Hintergrund" hellenistischer Reliefs wird auch nicht durch menschliche Figuren, sondern durch Bäume, Gebäude und andere unbewegliche Requisiten gebildet, so daß sich beide Schichten schon durch die verschiedene Natur ihrer Gebilde voneinander abheben (R. 57). Aber Bäume und Baulichkeiten sind unter sich wieder sehr verschiedene Dinge und können sehr verschieden behandelt werden. Der Baum, der seinen Ast in den Schauplatz hineinstreckt oder wie mit einem Arme in die Ferne hinausweist, kann nicht umhin, Raumwerte für den Beschauer hervorzubringen. Er gliedert im ersten Fall das Innere des Schauplatzes mit, gibt im anderen eine Anweisung auf die Tiefe jenseits. Er gebärdet sich stärker, als das Gebäude je

vermag. Aber auch dieses kann, durch Übereckstellung z. B., zur Raumpotenz werden, kann vorstoßen und zurückschieben, während es, von der Langseite oder von der Schmalseite allein gesehen, wie eine Mauer seitlich verläuft, also nur eine horizontale Verbindung oder „Ebenrelation“ herstellt. Überall begegnet nur das kubische Volumen des durchorganisierten Gestaltungsraumes, soweit es von Körpern erfüllt und erfordert wird, noch kein freier Tiefraum. Als Folge davon aber stellt sich schärfere Trennung der Individuen von der Grundebene, d. h. Lockerung des bisher streng festgehaltenen tastbaren Zusammenhanges im Ganzen ein. Nun aber tritt auch so beim Entlanggehen an solchen Reliefs und beim Entlangsehen über diese Abstufung auf der Fläche hin ein Neues hervor, das nicht unbeachtet bleiben darf: die Dreiteilung, nämlich in die Figurenreihe des Vordergrundes, die wir begleiten oder entgegenkommend an uns vorüberziehen lassen, — den Schauplatz, dessen Wahrzeichen dahinter bestehen bleiben und die Kontinuität dieses Ambiente vor Augen stellen, — und endlich den Grund, der über Bäumen und Gebäuden nicht umhin kann, die Luftregion wenigstens anzuzeigen. Beide letzten Faktoren gehen zusammen zur Skene und kontrastieren so mit den beweglichen Gestalten vorn wie die Bühnendekoration, als feststehende Folie, mit den Schauspielern, die davor hin und her agieren. Das Theater ist denn auch wohl der Ursprung dieser künstlerischen Anschauung. Aber ist nicht schon hier ein gemusterter Grund unter das bewegliche Hauptmuster gebreitet, das wir dem Rankenmotiv vergleichen? Die malerische Anwandlung ist wohl unleugbar.

Die Fortdauer der plastischen Auffassung des Reliefs kann dagegen gar nicht wundernehmen, wo immer der fortlaufende Friesstreifen angewandt wird, der auf successive Aufnahme durch den entlangschreitenden Betrachter rechnen muß: was sich mit uns bewegt, in Gestalten gleich uns oder vertrauten Tierformen auf dem gemeinsamen Boden, wenn auch auf anderem Niveau wandelt, das berührt uns näher. Die Klasse des Friesreliefs sollte deshalb grundsätzlich gesondert werden und in bewußten Gegensatz treten zu der anderen, wo die Bildkomposition mit dem stillstehenden Beschauer rechnet; denn eben in dem beweglichen Standpunkt dort, dem festvorgeschriebenen hier liegt der fundamentale Unterschied des plastischen und des malerischen Reliefs. Dort waltet noch immer der Tastsinn, hier gibt die Gesichtsvorstellung den Ausschlag.

Wer die eigenen Hausgesetze des Reliefstils auch in solchem Gegensatz verkennt, der verfällt stets in Mißverständnisse und irreführende Schlußfolgerungen. Reliefkomposition für transitorische Aufnahme herrscht an der Ara Pacis des Augustus vom Forum in Rom, und dasselbe Prinzip vermögen wir auch allein in den Reliefs des Titusbogens anzuerkennen. Der gewaltige Unterschied besteht nur in der gesteigerten Bewegung der Darstellung selbst, gegenüber der gemessenen Feierlichkeit der Zeremonie am Altarbau, und andererseits in der stärkeren Relieftiefe, die jedoch nicht über das einheitliche Raumvolumen des Vordergrundes hinausgreift und nur der Dicke der einrahmenden Pfeiler entspricht. Hier ist kein Hintergrund, sondern nur ein Zug von Gestalten, dessen Durchmesser kaum irgendwo über drei Mannsbreiten hinausgeht. Desto stärker wirkt der schlichte Grund, der im letzten Drittel des Frieses unter dem schattenden Architrav nur die Luftregion über den Köpfen bedeuten kann, in die der siebenarmige Leuchter von Jerusalem wie die übrigen Beutestücke und Triumphalzeichen hineinragen. Das enge Tor am Ende zur Rechten ist nur eine Andeutung, die nicht nüchtern realistisch genommen werden kann; das verbietet schon die Reduktion aus dem architektonischen Maßstab in den plastischen der Figurenkomposition und die Höhe der getragenen Gegenstände, die nicht so hindurchgehen würden. Alles, was im Sinne der fortlaufenden Bewegung des Zuges unter freiem Himmel gesagt worden ist, besteht zu Recht. Alles dagegen, was die Meinung erwecken kann, als sei die künstlerische Einheit bereits in einer Bildkomposition mit voller Entwicklung der Raumtiefe zu suchen, beruht auf Selbsttäuschung und anachronistischer Phantasie des modernen Beschauers.[1]) Eine solche malerische Auslegung des vorhandenen Werkes läßt sich an Ort und Stelle schon deshalb gar nicht halten, weil der Triumphbogen selbst durch den Abstand der beiden Seitenwände, in denen sich die Reliefs befinden, die Betrachtung aus hinreichender Entfernung für solche Illusion unmöglich macht. Dazu kommt die Höhe, in der sie angebracht sind, so daß schon die Untensicht für den Fußgänger die weitere Raumtiefe jenseits des vorderen Gestaltungsraumes abschneidet. Für solche Vertiefung über den Vordergrund hinaus

---

1) Vgl. die Schilderung bei Fr. Wickhoff, Wiener Genesis S. 43 ff. und deren Kritik bei Riegl a. a. O. S. 61 f. Unabhängig von beiden Schmarsow, Beiträge III, S. 182 f.

wäre der feste Standpunkt des Bildsehens, die Konzentration des Blickes innerhalb der Grenzen seines Rahmens erforderlich. Die ganze Behandlung der plastischen Arbeit aber beweist vollends, daß sie für die Ortsbewegung des hindurchfahrenden Triumphators oder der hindurchschreitenden Begleiter berechnet ist, d. h. nicht für rein optisches Verhalten, sondern für abtastendes Entlangsehen, wie die plastisch-architektonische Durchgliederung des Bogeninnern nur durch ihren Gegensatz bestätigt. Sie ist Wirklichkeit, der Triumphzug dort oben ein ideales Kunstwerk, trotz all seiner packenden Lebendigkeit.

Ganz frappant begegnen wir dieser Behandlung des plastischen Körpers für die starke Körperwirkung auch unter ungünstigeren Bedingungen des Architekturschmucks an den Trajanischen Reliefmedaillons, die am Triumphbogen Konstantins wieder verwertet wurden. Selbst in dieser zentralisierenden Form der Reliefplatte sind Figurenkompositionen angeordnet, die fast den ganzen Durchmesser als Normalhöhe der Körper ausbeuten, und die Reihen oder Gruppen von Gestalten runden sich in der Mitte gerade stärker heraus als gegen die abschließenden Halbkreise links und rechts. Bei den rechteckigen Tafeln des Oberbaues ist erst recht die Untensicht als maßgebende Bedingung des Sehens angenommen und alle notwendigen Gegenstände in den Vordergrund gedrängt, während die Höhe künstlich mit Standarten und Feldzeichen, Architekturkulissen usw. gefüllt wird. Auch hier entscheidet das Prinzip der Reihung links und rechts neben der großen Inschrifttafel über den Charakter des Reliefstiles. An Stelle der verbindenden Diagonalen treten die Vertikalen und Horizontalen, sowohl in der Figurenkomposition wie im Hintergrund. Selbst in den Reliefs der Trajanssäule, wo die Aufgabe der Darstellungen darin bestand, die Aktion von Figuren im Raume hintereinander darzustellen, ist aus dem Hintereinander sofort ein Übereinander geworden. Jeder weitere Beweis, daß es sich nicht um Raumkompositionen handelt, ist entbehrlich.[1]) Von diesen spiralisch um den Säulenstamm laufenden Bilderstreifen muß noch später unter einem anderen Gesichtspunkt die Rede sein.

Dagegen läßt sich an dem untersten Ringe des Säulenschaftes, wo dieser von dem Kranz der Basis seinen Anlauf nimmt, eine Behandlung beobachten, die zunächst durch die besonderen Bedingungen

1) Riegl a. a. O. S. 60f.

der geschwungenen Fläche veranlaßt sein mag, aber vorzüglich geeignet scheint, in die Eigenart einer ganzen Klasse der hellenistisch-römischen Reliefkunst einzuführen. Es ist eben die Flächenbewegung des Grundes, der leise nach unten herabgleitet und vorquillt. So entsteht der Eindruck eines fließenden Zusammenhanges, wie hier zwischen dem Wasser mit Fahrzeugen darauf und dem Uferrand mit Baulichkeiten, der dahinter ansteigt. Aber auch zwischen felsigen Bestandteilen und darum angeschwemmtem Sandboden oder weichen Massen von Humus zeigt sich ein solcher Ablauf, meist diagonal durch rechteckig gerahmte in Hochformat als Wandschmuck verwendete Marmorplatten der „hellenistischen Reliefbilder".[1]) Wie man auch über ihren Ursprung denken mag, den Namen Reliefbilder tragen sie mit Recht wegen ihres malerischen Charakters. Durch die Terrainbewegung wird die Höhenausdehnung in der raumschaffenden Weise verwertet wie sonst, bei perspektivischer Verkürzung, die Tiefendimension. Der Kompromiß zwischen Über- und Hintereinander zieht aber auch die hier und da auf dem Boden stehenden Dinge mit in diesen Zusammenhang, besonders wenn sie vereinzelt in die landschaftliche Umgebung hineingesetzt werden. Die Körper im Vordergrunde setzen sich notwendig mit dem ansteigenden Schauplatz in Beziehung, der als Folie sie bald hervorheben, bald in sich aufnehmen kann. Zuoberst aber heben sich die Gegenstände, meist ein Baum oder ein Architekturstück gegen den glatten Reliefgrund ab, der nach solcher Vorbereitung nur als ebenso fließendes Medium, d. h. als Luftregion genommen werden kann. Wenn vorn zuweilen noch Bravourstücke der Naturbeobachtung aufgetischt werden, die zunächst wie ein Stilleben für sich wirken, so darf das nicht täuschen; sie gehen doch bei weiterem Abstand in den Gesamteindruck des Bildes ein. Dies aber ist noch immer nicht für einen festen Standpunkt, sondern für den schweifenden Blick des Beschauers berechnet, der eben nicht senkrecht aufsteigend noch wagerecht ablesend, sondern diagonal darüberhin geleitet wird. Dieser Blickbahn ist auch die Abflachung des ganzen Reliefs angepaßt, wie die Verstreuung der Gegenstände auf der bewegten Fläche, die weder einen plastischen noch einen architektonischen Zusammenhang aufkommen läßt, sondern die Einzeldinge nur als stoffliche Leitmotive benutzt. Erst im Ganzen

1) Vgl. Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig 1894 und Die Wiener Brunnenreliefs, Leipzig 1888.

gewinnen sie ihre Erscheinungseinheit, die noch keineswegs eine rein optische genannt werden darf und doch eine malerische Anwandlung bezeugt; sie hat das Verhältnis aller Bestandteile zum Wirkungswert einer durchgreifenden Revision unterzogen und scheint mit dem Raum wie mit den Körpern zu spielen.[1])

Der Umschwung vom plastischen zum malerischen Sehen läßt sich nicht so einfach und kurz, wie man wohl meint, als Übergang zur ausschließlich optischen Aufnahme des Bildwerks bezeichnen. Er besteht genauer genommen aus einer Kette von mehreren ineinandergreifenden Gliedern. Er ist eine Metamorphose der Sinneswahrnehmungen und der psychischen Leistungen, die viel tiefer geht, als rein sinnliches Raffinement des Kunstgenießens aus eigner Erfahrung anzunehmen pflegt.

Bei der ausschließlich plastischen Richtung des gesamten Kunstschaffens im klassischen Altertum mußte auch die Umwandlung der ganzen Plastik selbst, auch der Büsten- und Statuenbildnerei nach Maßgabe der optischen Anschauungsweise vorangehen. Diese aber setzt eine gründliche Entfremdung von allen bisher gültigen Körperwerten voraus und schiebt zwischen die feste Form des Dargestellten und die Sinnessphäre des Menschen gerade die weiche, veränderliche, naturfarbene Schicht wieder ein, die der griechische Bildhauer ausgeschaltet hatte, weil sie den bleibenden Bestand zu verhüllen oder den tastbaren Kern aufzulockern scheint. Das Spiel der Lichter und Schatten im Gelock des Haares, über die Furchen der Stirn, die Hautfläche des Nackens; die Farbe der Wangen, der Teint der ganzen Epidermis, der rötliche und bläuliche Ton des durchscheinenden Geäders, die helleren Flächen der Fettpolster und ihr Kontrast gegen die dunkler getönten Höhlungen sind lauter Erscheinungen, die an Stoffwechsel, Ernährungszustand und Lebensalter gemahnen. Sie erregen nun durch den Augenschein auch die Vorstellung der Vergänglichkeit und der Abhängigkeit von Bedingungen, die außerhalb des Individuums liegen und auf den Zusammenhang mit der weiten Natur hinleiten. Je mannigfaltiger die stoffliche Beschaffenheit, je farbiger die organische Bildung dieser variablen Übergangssphäre mitspricht desto realistischer erscheint die Auffassung. Aber sie richtet sich mehr auf die äußere Hülle, die als Grenze schon sich mit allen

---

1) Am vollendetsten ist dieser malerische Stil in den flachen Stuckreliefs ausgebildet, die seinerzeit bei der Villa Farnesina gefunden wurden.

Nachbarn befassen muß, mehr auf das Medium, das die Gestalt umfließt, als auf den Körper, eben auf die transitorische Erscheinung und nicht auf die feste Form. Dieser Erscheinungszusammenhang gewinnt aber bei der rein optischen Aufnahme seine einheitliche Wirkung als Ganzes für den Beschauer erst in weiterer Entfernung. Die stoffliche und farbige Mannigfaltigkeit der Teile geht nicht eher zusammen zur Harmonie der Wirkungswerte; sie fordert den Abstand des Fernbildes.[1]) Damit vollzieht sich immer entschiedener die Ausschaltung des Tastsinnes zugunsten des Gesichtssinnes und demgemäß eine Art Entkörperung der Gestalt. Immer fühlbarer wird die Vermittlung zwischen der Einzelerscheinung und deren räumlicher Umgebung beachtet und einbezogen, wie schon ein flatterndes Gewand die Bewegung der Luftregion als Ursache mitspielen läßt, wie Farbenillusion das Licht, wie das Licht wieder Schatten fordert.

Kein Wunder, wenn bald spezifisch malerische Kompositionen auch für die Reliefkunst verwendet und unterschiedslos z. B. auf die Sarkophagwände übertragen werden. Diese Anleihe bei der Nachbarkunst Malerei ist ihrerseits wieder vorbereitet durch die Verschleifung aller Unterschiede der technischen Prozeduren, die sich in der römischen Reichskunst geltend macht. Sie hat das Ihrige auch zur Auflösung der eigentlich plastischen Reliefkunst beigetragen. Schon dem alexandrinischen Relief wird eine Verquickung mit technischen Hilfsmitteln der Toreutik und Goldschmiedekunst nachgesagt. Die Oberfläche des Metalls bringt aber bei verschiedener Stellung der Teilflächen zum Auge ganz andere Wirkungen hervor, als die nämliche Komposition, die identische Formbildung in Marmor. Die Reflexlichter und Glanzerscheinungen sind es vor allem, die der plastischen Bestimmtheit der Gestalten, der klaren Begrenzung der Einzelkörper nachteilig werden, und die ohnehin schon in diesem Material schlanker erscheinenden Formen in einen gemeinsamen Schimmer tauchen. Die Goldschmiede sind es außerdem, die Gold- und Silberglanz als Folie für Edelsteine mit ihrem durchsichtigen Feuer, Perlen mit ihrem zarten Schmelz nebst farbigen Emailarbeiten und Kameen verwenden. Kein krasseres Beispiel der Stilmischung dieser Art als der Porphyrsarkophag der Helena, den man gern in die Tage Hadrians zurückdatierte: in

---

1) Vgl. hierüber Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst 1899, Kap. I, V, VII mit Riegl a. a. O. 1901, S. 46f.

dem harten Material kleine, aber weitausladende, ganz isolierte Körper, die nur mit Kameenschnitt in Onyx oder Achat verglichen werden können. Wieder eine andere Quelle sind die etruskischen Terrakotten, auf deren Einfluß auch in der Marmorskulptur der Sarkophage mit Recht aufmerksam gemacht worden ist: sie erklären den Übergang zu optischen Wirkungen wieder nach einer anderen Seite, nämlich die Vorliebe für Helldunkelspiel. Nicht um eine zufällige, praktisch ganz unmotivierte Nachahmung der einen Technik in der anderen kann es sich handeln, nicht um gewohnheitsmäßige Übertragung durch töpferhaft geschulte Tonbildner, die man in Marmorwerkstätten gemißbraucht habe; das kann nur Gelegenheitsursachen der Entstehung abgeben. Auf das Gemeinsame in den Sinneseindrücken kommt es an und damit auf die Gleichheit des Kunstwollens, das nach diesen Mitteln greift. Optische Reize, Wohlgefallen am Helldunkel oder der Farbigkeit müssen dies Gemeinsame gewesen sein, das die seltsame Übereinstimmung einer zahlreichen Denkmälerklasse mit jenen Sonderbarkeiten einer uralten und rohen Kunst erklärt. An spätheidnischen wie an altchristlichen Sarkophagen finden wir die ganze Wandung aufgelockert durch kleine puppenhafte, dicklichte Figuren oder sonstige Gegenstände, in einer Formgebung, wie sie ursprünglich nur der Töpfer modelliert. Und um jeden Einzelkörper oder sackartigen Wulst mit Kopf darauf legt sich ein eigner Schattenraum, wie er ursprünglich nur beim einzelnen Aufsetzen jeder Puppe in erforderlichem Abstand von der nächsten (in Rücksicht auf das Brennen) entsteht. So bieten nun auch die Marmorsarkophage eine ins Kleinliche gehende Zerklüftung der zusammenhängenden Stoffschicht, die bei dem geringen Wert der plastischen Bildung kaum einen anderen Genuß gewähren kann als eben den schnellen Wechsel von Hell und Dunkel, mit seiner flimmernden arhythmischen Bewegung für das Auge. Das Unplastische endigt auch hier in dem Unfigürlichen, in den „durchbrochenen Arbeiten“ aus Metall, Gold, Silber, Bronze usw., aber auch aus Terrakotta und Stein, für die der kunstgewerbliche Betrieb der Spätantike so zahlreiche Beispiele liefert, nachdem sie längst auf plastische Gestaltung verzichtet hat, — bis ins Koptische hinein.

Damit stoßen wir auf die wesentlichste, sowohl negative wie positive Ursache für die Auflösung der Reliefkunst, wie der Plastik überhaupt, d. h. des Verfalles, der vorangehen mußte, um das Feld für andere Künste freizumachen, wie dies beim Übergang von

der statuarischen Kunst zur Architektur bereits verfolgt ward. Den letzten Stoß bekam das eigentlich antik klassische Kunstwollen durch die Entfremdung von den Grundlagen des bildnerischen Schaffens, durch das Abhandenkommen des einst so allgemeinen Sinnes für die organische Schönheit des menschlichen Körpers und der Kenntnis seines Baues, seines Wuchses, seiner Formensprache in allen Gliedern. Das ist jedoch nur die negative Kehrseite des positiven Umschwungs in der allgemeinen Weltanschauung. Die Entwertung der Leibesschönheit im Gefühl der Zeit ist nur eine Folge der neuen, immer ausschließlicher sich durchsetzenden Bewertung der Seelenreinheit, der Geisteshoheit und der Unsterblichkeit dieses inneren Gehalts gegenüber dem vergänglichen oder gar sündhaften Gefäß.

Für Rom bezeugt diesen Umschwung als vollendete Tatsache der Triumphbogen des Konstantin, ein öffentliches Monument vor aller Augen. Freilich mit der Jahreszahl seiner Errichtung nach dem Sieg über Maxentius ist kein Termin gewonnen, der gleichmäßig auch für das übrige Römerreich seine Geltung hätte. Die Reliefs, soweit sie nicht von früheren Denkmälern zusammengerafft, sondern wirklich 312 gearbeitet worden sind, zeigen das Bestreben, die Figuren innerhalb der gemeinsamen Materialschicht räumlich zu isolieren.[1]) Sie sind an den Umrissen tief unterschnitten, so daß sie nirgends augenfällig mit der Grundebene zusammenhängen. Der Gestaltungsraum hat seinen ehemals tastbaren Zusammenhang verloren und zerfällt in eine Aufreihung heller Figuren und dunkler Raumschatten dazwischen. Aber die verhältnismäßig seichte Materialschicht, die so durchgegliedert ist, bringt nur einen kleinlich flimmernden Gesamteindruck hervor.

„Genau das gleiche Verhältnis wie zwischen dem Relief als Ganzem und den Figuren als seinen Teilen muß zwischen der einzelnen Figur als Ganzem und ihren Teilen, sei es den nackten Gliedern, sei es der Gewandung, obwalten. Einfache, geradlinige, ungegliederte und unrhythmische, und darum harte, aber klare Umrisse begrenzen die Figuren, die zwischen Vorder- und Grundebene breitgequetscht sind. Dagegen werden deren einzelne Teile voneinander durch tiefschattende Furchen isoliert, besonders deutlich in der Haarbehandlung und in der Draperie. Also wie die Figuren zum Ganzen, so stehen auch die Glieder und Gewänder

---

1) Vgl. Riegl, a. a. O., S. 46 f.

zu den Figuren nicht im Verhältnisse tastbarer Verbindung, sondern in demjenigen optischer Isolierung untereinander. Die einzelnen Figuren geben sich als kubische raumfüllende Körper, und als solche müssen sie notwendigerweise vom freien Raum umflossen, d. h. von komplementären Schatten eingerahmt sein.“ (R.) — Die Einpressung in eine einzige gemeinsame Stoffschicht geschieht hier natürlich in Rücksicht auf die Stelle, die den Reliefstreifen an den geschlossenen Stirnflächen des Monumentes eingeräumt wird; aber sie ist bezeichnend für die ganze Richtung.

Nur die weitere Konsequenz dieses Verfahrens spricht sich auch in der Komposition aus, am stärksten in dem einen gerade über dem seitlichen Torbogen angebrachten Relief mit der Verteilung des Kongiariums. In der Mitte thront der Kaiser auf hohem Podium und ganz von vorn gesehen, allein die volle Höhe der Bildfläche einnehmend, während sie im übrigen ganz in zwei Geschosse geteilt ist. Fast sämtliche Figuren unten sind dem Zentrum zugekehrt. Das Obergeschoß aber zerlegt sich durch einfache oder doppelte Pfosten in streng symmetrische Kompartimente, eine breite Mittelloge, in die der Oberkörper des Kaisers als Trennungsglied hineinragt, und je zwei kleinere links und rechts. In der Anordnung der Figuren herrscht wieder strikte Kongruenz oder Responsion. Das Ganze bietet also eine starre systematische Komposition, die sich über den einheitlichen Körpermaßstab der plastischen Kunst von ehedem hinwegsetzt, um schematisch und klar die Werte der Personen abzustufen. Freilich darf auch hier der Zusammenhang mit der Gesamtkomposition des Triumphbogens selbst nicht unbeachtet bleiben. Ebendieses gemeinsame Produkt der Plastik und Architektur zeigt eine ebenso komplizierte systematisch berechnete Anordnung nach den nämlichen Prinzipien. Statt der organischen Schönheit, die an den Einzelbildungen schmerzlich vermißt werden mag, haben wir, wie Riegl mit Recht hervorhebt, eine andere Art von Schönheit, die er übereinstimmend mit uns die kristallinische nennt, „weil sie das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet“. Aber die treibende Kraft dieses neuen Kunstwollens ist unleugbar das intellektuelle Wesen, die Vergeistigung aller Kunst, der die Zukunft gehörte.[1])

1) Es ist geradezu, als ob hier christliche Sarkophagbildner mit aufgeboten wären, den Triumphbogen Konstantins zu schmücken, so stark stimmt der Stil mit dem gleichzeitigen jener überein.

XXI.

METAMORPHOSE DES BILDES

RELIEFKOMPOSITION UND RELIEFBILDER — AUGENSCHEINMALEREI UND DEKORATION — MONUMENTALE ABSICHTEN DER MOSAIKGEMÄLDE

Der Übergang vom plastischen zum malerischen Gefühl in der bildenden Kunst kann gar nicht befriedigend dargetan werden, wenn man sich ausschließlich an die Skulptur hält.[1]) Von der Malerei selbst muß ausgegangen werden, auch wo ihre Werke so viel spärlicher erhalten sind. Erst nachdem die optische Aufnahme hier durchgedrungen ist und die Erfüllung spezifisch malerischer Ansprüche erreicht hat, kann auch die Reliefkunst und vollends die Statuenbildnerei diesen Wandel so weit annehmen, daß die rein sichtbare Erscheinung in merkbarem Maße die Oberhand gewinnt über alle tastbaren Werte der Körperlichkeit. Niemals vermag ein Kompromiß mit der andersgearteten plastischen Kunst uns vollgültig das Zeugnis echt malerischen Wollens in einer Schöpfung des Malers zu ersetzen. Das ist und bleibt ein Notbehelf, trotz aller Hellseherei und Imaginationsgabe des einen oder des anderen Forschers.

Dazu kommt noch ein historisches Moment für die besondere Zeit des Übergangs, die wir ins Auge gefaßt haben. In der Spätantike nimmt die Reliefkunst in jeder Form und jeglichem Material ungefähr die Stellung ein, wie Holzschnitt und Kupferstich in der nordischen Kunst seit dem 15. Jahrhundert. Sie ist Gemeingut und geläufiges Ausdrucksmittel für jedwede Verbildlichung, muß überall herhalten, wo es Flächen zu beleben gilt. Darin liegt das Erbteil der Vorherrschaft plastischen Schaffens im klassischen Altertum, darin aber auch die Proteusnatur, die sich die Reliefkunst aneignen

---

1) Wie dies an wichtiger Stelle von Wickhoff versucht wird, aber schon von Strzygowski beanstandet worden ist, während Riegl das Verfahren verteidigt.

mußte, um all den verschiedenartigen Aufgaben der Verzierung zu genügen.

Durchaus plastisch gesonnen bleibt noch ein gut Teil der Malerei selbst in hellenistischer Zeit. Wenn die damalige Skulptur, wie im Gigantenfries von Pergamon die Verstärkung der Reliefhöhe und der Schatten zwischen den vollgerundeten Körpern erstrebt und die ganze Oberfläche in vorgewölbte Körperformen und Schattenfurchen auflöst, so daß ihr Anblick sozusagen „die Tastorgane des Beschauers in höherem Grade zum Greifen herausfordert als alle früheren und späteren Skulpturen des Altertums" (R), — so können wir uns nicht wundern, wenn dieser plastische Drang auch in der Malerei noch lange seine Befriedigung sucht. Werden die Figuren eines Bildes ebenso nahe aneinandergerückt, daß kein offener Zwischenraum oder Hintergrund mehr freibleibt, so entsteht bei gleicher Stärke der Modellierung durch Schatten auch für das Auge ein geschlossener Gestaltungsraum nach Maßgabe dieses Körpergedränges, wie an den lebendigsten Sarkophagen von Sidon im bemalten Relief.

Das großartigste Historiengemälde des Altertums, das — in Mosaik übersetzt und zu einem Fußboden gemißbraucht — in Pompeji auf uns gekommen ist, die Alexanderschlacht im Museum zu Neapel, steht dieser Reliefkomposition noch ganz nahe, trotz aller leidenschaftlichen Beweglichkeit, die es durchdringt. Rosse, Reiter und Fußsoldaten sind zu kompakten Massen aneinandergerückt, zum Teil in kühner Verkürzung gezeigt; aber jeder Körper wird klar vom anderen geschieden und für sich energisch herausmodelliert. Der Zug der Bewegung geht fast durchweg von einem Ende zum anderen, obwohl der Eindruck der Gegeneinanderführung in diagonaler Richtung versucht wird. So geraten auch der anstürmende Alexander, dessen Lanze einen persischen Satrapen durchbohrt, und der fliehende Darius, der bei diesem Anblick erstarrt, unwahrscheinlich nah aneinander; aber gerade hier ist die Reliefkomposition gebrochen und die rechte Hälfte um das Stück leeren Vordergrundes zurückgeschoben. Das ganz in Rückansicht gesehene Roß, das dem Perserkönig an den Wagen gebracht wird, soll den Raumwert erschaffen, der die beiden Gegner trennt. Nur die vorgestreckten Lanzen rechts hinten und der kahle Baum, der links hinter der Kämpfermasse aufragt, geben den Schein größerer Raumtiefe. Aber das ist auch alles; selbst wenn wir statt des weißen Grundes im Mosaik einen bewölkten Himmel im Original

dächten, bliebe das Wesen der Reliefkomposition bestehen, bei der ein räumlicher Zusammenschluß des Schauplatzes gar nicht mitspielt. Damit beschränkt sich auch die Bedeutung des Urbildes (von Philoxenos, um 300 v. Chr.?) als Zeugnis für die monumentale Wandmalerei jener Zeit.

Durchaus plastisch gesonnen sind auch die Kompositionen der kampanischen Gemälde, die uns (im I. Jahrh. v. Chr.) den Schritt zur vollen Beobachtung der natürlichen Körperfarben bezeugen. Aber ebendeshalb liegt auch hier nicht der Beweis vor, daß diese Bekehrung der schönfarbigen Malerei zur durchgängigen Naturwahrheit von dem räumlichen Zusammenschluß der Bildanschauung ausgegangen sei. Im Gegenteil, wir haben alle Ursache anzunehmen, daß die Beobachtung und Wiedergabe der wirklichkeitsgemäßen Farben zunächst am Einzelnen haftet, am körperlichen, stofflichen Ding sich durchsetzt und dort lange genug zu tun hat, die gewohnte Auffassung fester Formen im plastischen Sinne nun angesichts der Naturfarbigkeit abzuwandeln, aufzulockern, die schneidenden Kontraste der Tinten anzuerkennen, selbst wo sie das organische Gewächs zerreißen (wie in der Tracht), die vermittelnden Nuancen hinzunehmen, wo der Bildner klare Sonderung wünschte. Was sind denn die Gemälde mit Mars bei Venus oder Herakles und Telephos anders als Reliefkompositionen in Hochformat? „Wenn die Maler die bunten, schönen, ungebrochenen Farben, die ihre Vorgänger nach subjektivem Gefühl zusammenstellen durften, nun objektiv nach ihrer Stellung zu den natürlichen Vorbildern nebeneinandergesetzt hätten, so wäre das zufällige Zusammentreffen greller Farben gewiß peinlich, roh, ja unleidlich ausgefallen,“[1]) — urteilen wir, indem wir nach unserem heutigen Geschmack die Ausgleichung der Körperfarben zu einer harmonischen Gesamtwirkung im Bilde fordern. Aber ebendiese Harmonie ist für das moderne Auge, dessen Blick, vom Medium geleitet, sich sozusagen mit ihm über die Dinge ergießt, notwendig eine andere als für das antike Auge, das an den Körpern haftet und entlanggleitet und nicht über ihre Bildungssphäre hinausdringt zur Weite des Alls, weil es eben noch nicht gelernt hat, dies Ungreifbare zu fassen und als Bestimmendes anzuerkennen. Es kann nicht genug betont werden: auch hier behauptet sich die plastische Anschauung der Antike vor der eben erst aufkeimenden malerischen in dem

1) Wickhoff, Wiener Genesis, S. 52.

Festhalten an der Körpervorstellung, die dem umgebenden Raume noch keine Macht über diese konstitutiven Werte zugesteht. Dazu kommt die Vorliebe der Zeit für üppige Fülle des Fleisches, an junonischen Frauen, bakchischen Jünglingen, herkulischen Männern und erotischen Knaben. Die starken Kontraste der Farben heben schon die nackten Körper, hier blendend weiß oder weizengelb, dort braunrot oder rosig, voneinander ab. Dem fügen sich die Gewänder ein, wie im Leben selber, farbensatt, bunt, nicht selten grell. Und selbst die zarten, wohlabgewogenen Töne der kampanischen Bilder (d. h. der heute verblichenen Wandmalerei) wurden, wie Wickhoff gesteht, in ihrer „blonden Harmonie zuweilen durch helljauchzende Noten" gehoben oder durchbrochen. Auch der Maler bringt seine Schatten überall dort an, wo das natürliche Vorbild der Einzelform, der Menschengestalt, des Baumstammes, eine tastbare Ausladung aufweist. Wenn er unter den zahlreichen natürlichen Ausladungen eine Wahl trifft, so geschieht es nicht nach Maßgabe des im freien Raume ringsum verteilten Lichtes, sondern einmal nach der Wichtigkeit, die ihm die einzelnen Ausladungen für den Zweck der kubisch-räumlichen Isolierung zu besitzen scheinen, dann gemäß dem Bedürfnisse nach einer möglichst wirksamen Verteilung von Hell und Dunkel über die Gesamtform.[1]) Vortrefflich charakterisiert Riegl, dessen Urteil ich nur etwas abzuwandeln brauche, um auch meine Überzeugung wiederzugeben, den Eindruck, den man von der Gesichtsbildung einer gemalten menschlichen Figur aus der früheren römischen Kaiserzeit empfängt. „Stirn und Wangen sind in der Regel ins helle Licht gesetzt, die Höhlungen zwischen Brauen, Nase und Wangen in tiefes Dunkel gehüllt, aus welchem wiederum die Augen lebhaft hervorglühen. Dabei ist nun das Charakteristische, daß diese Art der Licht- und Schattenbehandlung an den Köpfen fortwährend in genau gleicher Weise wiederkehrt; daraus geht hervor, daß sie nicht (wie heute) durch die jeweilige wechselnde Belichtung des Raumes bedingt war, sondern durch das Bestreben, den einzelnen Kopf und die Kopfpartien in möglichst geschlossener Einheitsform und rhythmisch verteilter Beleuchtung erscheinen zu lassen." Dadurch entsteht für unser Gefühl ein maskenhafter Charakter, mit dem die dämonisch strahlenden Augen zuweilen unheimlich kontrastieren.

Wir stehen an der Grenze der plastisch denkenden und fühlen-

1) Vgl. Riegl a. a. O., S. 59.

den Malerei, die Wickhoff (S. 64 f.) als „Naturalismus“[1]) zu charakterisieren versucht. Aber dieser Name trifft nicht eigentlich den Nagel auf den Kopf; denn es handelt sich nicht um die Natur als Ganzes, sondern nur um das organische Geschöpf, den Menschen, dann die Tiere und zuletzt noch die Pflanzen, die sich gerade damals die Vorliebe für den strotzenden Reichtum und die üppige Schwellung erobern. Wenn es hoch kommt, stellt sich noch der Gegensatz kristallinisch-regelmäßiger Formen aus der Tektonik ein. Aber vor allen Dingen bleibt doch der Mensch und seine Körperschönheit, nur in farbiger Vollständigkeit, der Gegenstand der Augenlust, und die tastbare Unterlage geht bei allen allmählich hinzueroberten Werten dieser kolorierten Plastik nicht verloren, bis zu Licht und Schatten, soweit sie an diesen Körpern zum Vorschein kommen. Bei der Übersetzung des angeschauten Körpers in eine Darstellung auf der Fläche herrscht das Bestreben vor, die bezeichnenden Formen in geschlossenem Zusammenhang zu geben, sei dieser in älterer Weise durch umschreibende Linien, sei es in fortgeschrittener durch abstufende Modellierung hervorgebracht. Das einzige Thema dieser Malerei, auch als hochentwickelter Farbenkunst, ist noch immer die Wiedergabe der Körperlichkeit, die Verherrlichung des plastischen Ideals, solange das Gefühl für die organische Schönheit der Kreatur noch den höchsten Maßstab für alle Werte der Erscheinungen bedeutet.

Sodann aber gibt es unleugbar andersartige Gemälde, die auf der Stufe der „hellenistischen Reliefbilder“ stehen und eine viel weitergehende Hingabe an den Zusammenhang der Natur offenbaren, als jene „naturalistische“ Wiedergabe der Einzelkörper. Auch sie mögen vielleicht noch mehr auf Eindrücken des Theaters beruhen als auf Beobachtung im Freien; sie mögen gleich jenen Reliefs zunächst aus Bedürfnissen der Wanddekoration und der Flächenbelebung für den schweifenden Blick erwachsen sein. Aber die Eigentümlichkeit der Anschauung besteht doch gerade darin, daß die Dinge und der Schauplatz mit allem, was darin ist, gleichwertig mit den Menschen behandelt werden, und daß beide Faktoren zusammen in Fluß kommen, so daß hier und da das Landschaftliche den Vorrang gewinnt und selbst die Handlung der

1) Gegen die Bezeichnung „Naturalismus“ für eine einzelne Stilweise macht auch Riegl triftige Gründe geltend, S. 212, Anm. 1. Der Ägypter wie der Hellene, der Meister des Periklesporträts wie der der Konstantinischen Zeit glaubten allesamt naturalistisch zu verfahren, aber jeder hatte seine eigene Auffassung von der Natur.

Personen, die darin auftreten, zurücktritt, um einer genrehaften Situation die Stelle einzuräumen. Selbst dramatische Auftritte ernster Art, wie Orest und Pylades am Opferaltar beim Auftreten Iphigeniens oder Jason und Pelias, werden zu Stimmungsbildern lyrischer Art, und wie bei jenen Reliefbildern sind die Genreszenen der eigentliche Inhalt, den sie vermitteln können, hier aber schon der innige Einklang des naturwüchsigen Menschen mit seiner heimischen Umgebung oder gar mit einem Anflug von sentimentaler Sehnsucht nach solchen naiven Zuständen zurück. Noch spät begegnet uns in kleiner Wiederholung als Miniaturgemälde, zum Titelschmuck einer illustrierten Handschrift, deren früheste Bestandteile erst dem Beginn des IV. Jahrhunderts n. Chr. gehören mögen, ein solches Landschaftsbild mit Figuren darin, die ganz mit dem nahen Schauplatz verwachsen scheinen. Der oströmische Illustrator des Psalters (in Paris)[1]) zeigt uns David als Hirten die Leyer spielend; eine Frauengestalt, die neben ihm sitzend an seiner Schulter lehnt, ist durch Beischrift als „Melodia" bezeichnet. Vorn bewacht der treue Hund die Herde, die friedlich um den Sänger weidet, während unten in der Ecke der Berggott „Bethlehems" lagert und droben aus dem Gebüsch hinter dem Brunnen die „Echo" lauschend hervorguckt. Wenn uns die Wasserleitung schon in eine bestimmte Kultur des oströmischen Reiches versetzt, so wird doch jeder Betrachter der Handschrift, der nicht umsonst in Pompeji gewesen, die Namen David und Melodia mit Orpheus und Eurydike oder Paris und Oinone vertauschen und den Berggott wie die Echo eher auf dem Ida oder Hymettos, als auf dem Libanon oder gar in Bethlehem suchen. Das Entscheidende aber liegt in dem übergleitenden Zusammenhang zwischen der Terrainbildung, den Versatzstücken des Schauplatzes und den darin eingeordneten Figuren. Es ist schon eine Raumanschauung im Bilde, aber wie in jenem gemäßigten Relief, doch nur eine bewegte Oberflächenschicht; kein Tiefraum für den festen Standpunkt des Beschauers perspektivisch dargestellt, sondern ein Ausgleich mit der Höhendimension, wie er sich in Untensicht für höhere Stellen der Wandmalerei zu ergeben pflegt. Es ist ein Schritt zur Entdeckung des Malerischen, zur Darstellung des Zusammenhanges selber zwischen Körpern und Raum getan.

---

1) Abbildung bei Wickhoff a. a. O. Venturi, Storia dell'Arte italiana II, S. 450. Besonders wichtig sind noch zwei Mosaiken, die Nilpferdlandschaft im Museo Kircheriano, und der Fußboden mit der Gesamtschilderung Ägyptens aus Palestrina.

Dann aber meint der aufmerksam beobachtende Forscher auch unter den Resten kampanischer Gemälde den entscheidenden Umschwung zu entdecken. „Es kam ein Augenblick, wo malerisch begabte Ingenien nach langer Übung im Sehen, die sie dem 'Naturalismus' verdankten, erkannten, daß die Erscheinung nichts gemein habe mit ihren künstlich sorgsamen Studien und Bereitungen (auf Grund der plastischen Unterlage): daß uns ein Körper, den wir in seiner Farbigkeit und zufälligen Beleuchtung erblicken, nicht jene zusammenhängende Modellierung zeigt, wie das künstlich beleuchtete Relief, sondern daß sein Bild sich zusammensetzt aus nebeneinanderstehenden, unter sich ganz verschiedenen Lichtwerten, und ihren physiologischen Wirkungen auf das Auge, daß also das Bild, das ein Gegenstand unserem Auge bietet, nicht das eines sanft modellierten Reliefs ist, sondern aus einem Nebeneinander von Flecken und Punkten verschiedener Färbung und Lichtstärke besteht, die keineswegs zusammenhängende Formen geben, sondern aus denen wir die Formen erst mit Hilfe von nicht zum Bewußtsein kommenden Erinnerungen an die Körper erschließen, daß vor allem nicht alle Gegenstände des Bildes zugleich gleich deutlich wahrgenommen werden, sondern nur jene, welche wir fixieren, während die anderen, sei es nun dahinter oder davor, mehr oder minder in Formen und Umrissen verschwimmen, und das ganz abgesehen von der schon bekannten Abtönung durch die dazwischen liegende Luft. — Der Maler, der diese Beobachtung gemacht und in sich verarbeitet hat, — man kann sie natürlich machen, auch ohne sie zu formulieren, — wird nun nicht mehr seine Bilder aus körperlich durchmodellierten Einzelheiten zusammentragen, nicht aus abstrahierten Abrundungen, sondern er wird Farbentöne nebeneinandersetzen, welche der wirklichen Erscheinung entsprechen, und deren Verbindung zu Körpern nicht der vertreibende Pinsel auf dem Gemälde, sondern wie bei dem Sehakte die supplierende Erfahrung des Beschauers macht. Er zwingt den Betrachter so, die letzte Verbindung der Eindrücke zu Formen selbst vorzunehmen, und indem er ihn zur Formenbildung mit heranzieht, erregt er in ihm die zwingende Überzeugung von der Wirklichkeit des Geschauten, eben weil er ihn an der Vollendung der Täuschung hat geistig mitarbeiten lassen ..." (Wickhoff a. a. O., S. 65).

Lassen wir die historische Beziehung auf Ort und Zeit einmal ganz aus dem Spiel, so haben wir in diesen Sätzen — und deshalb heben wir sie heraus — die zutreffende Charakteristik einer Malerei,

die von den bisher betrachteten Versuchen weit abliegt und die Wiedergabe des Augenscheines ausschließlich und allein bezweckt. Wo statt der einheitlichen Unterlage der Körperbildung der Augenschein seinen flüchtigen Reiz erschließt, da tut sich auch neben der tastbaren Körperwelt die durchsichtige Weite des Raumes auf und verlockt wohl die kühnsten Entdecker des Malerischen zu Streifzügen in die Welt der Farben und des Lichtes, bei denen das Körpergefühl allmählich verloren geht und ein anderer Zusammenhang zwischen den Dingen und dem umgebenden Raume sich offenbart.[1]) Aber auch hier muß ein lebendiges Gefühl des menschlichen Subjektes entgegenkommen, um die duftigen Erscheinungen des Halbdunkels ohne Körper, der Farbenharmonie oder gar des Farbenrhythmus ohne gewachsene Träger, vielleicht gar ohne Leitungsbahnen des Gestaltungsraumes, rein als Fernbild und Flächenschein überhaupt zu gewahren und als Werte von völlig anderer Natur zu erfassen. Wenn die Entdeckung vereinzelter Maler fruchtbar werden und verstanden sein sollte bei ihren Zeitgenossen, so mußte die psychische Bildung eine tiefgreifende Umwandlung des antiken Wesens erreicht haben. Solange diese nicht antwortete, blieb die Entdeckung ein sinnliches Raffinement, l'art pour l'art.

Wickhoff möchte diese Art von Malerei mit dem Namen „Illusionismus" bezeichnen. Aber er selbst bringt im ersten Satze seiner Begründung schon ein starkes Hindernis für die unterscheidende Kraft dieses Namens bei. Wenn er nämlich erklärt: „Illusion zu erreichen, sei die Absicht aller Kunst", so macht er einen Strich durch die eigene Rechnung; denn dann darf von einer spezifischen Bedeutung dieses Terminus für eine bestimmte Entwicklungsphase der Malerei ebensowenig wie bei Naturalismus mehr die Rede sein. Der Trumpf ist schon verspielt.

Wichtiger als der Name erscheint allerdings die Frage, ob die Ablösung des reinen Augenscheines im Bilde auch in der antiken Malerei schon erreicht worden sei. Wickhoff meint sie bejahen zu dürfen, und zwar hauptsächlich auf Grund der kampanischen Wandmalerei. Er sieht in dem letzten der von August Mau unterschiedenen Stile der dekorativen Wandmalerei in Pompeji[2]) eben seinen

1) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen (geschrieben ohne Kenntnis des Wickhoffschen Buches).

2) Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882), dazu Wickhoff a. a. O., S. 69 f., vgl. S. 74.

„Illusionsstil“, der somit in die letzte Zeit Pompejis bis zur Verschüttung im Jahre 79 n. Chr. fallen würde. Es ist der nämliche „Grotteskenstil“[1]), der in den zahlreichen Publikationen über Pompeji fast allein vertreten ist. „Generationen von Künstlern holten sich aus ihm seit der Wiederaufdeckung Pompejis ihre Motive, wie ihn schon Raffael und seine Schüler bewundert, studiert und benutzt hatten in den Thermen des Titus, die ebenfalls in diesem Stil gemalt waren.“ Aber das Bedenkliche bleibt die Tatsache, daß wir es hier mit einem Dekorationsstil zu tun haben, mit Erzeugnissen der Wandmalerei, deren Zweck eben darin besteht, die Grenzen des vorhandenen Raumgebildes umzudichten und den Menschen mit Hilfe eines phantasievollen Scheines von den Schranken des Innenraumes zu befreien. Eben in dieser Rolle für die gesamte „Raumkunst“ liegt die Bedeutung jenes vierten Dekorationsstiles von Pompeji, der damals gewiß nur dem verfeinerten Geschmack erst willkommen war. Seine Voraussetzung ist die Kenntnis der Perspektive, die in dem früheren Architekturstil erobert und eingeübt sein muß, und ihre Geläufigkeit für Gemälde, mag sie auch unvollkommen entwickelt bleiben, ist der stärkste Beweis für die Vorherrschaft der optischen Anschauung, der jeden Zweifel an der visuellen Natur des Kunstwollens beseitigen muß. Nun aber beginnt der neue Stil gar mit diesen perspektivischen Überraschungen zu spielen und häuft die Eindrücke verschiedenartigster Bravourstücke bis zur Augenverblendung, daß man den zauberhaften Wänden eines Feenpalastes gegenüberzustehen und unter der luftigen Deckenmalerei von einer Märchenwelt zu träumen glaubt. Und mitten in diesem Spiel begegnen auch jene kleinen Wunderwerke des sogenannten Illusionsstiles, die doch wohl nur als flüchtige Geniestreiche eines routinierten Technikers entstanden sind und nur aus den Mitteln der Dekorationsmalerei erklärbar scheinen.

Die phantastisch gaukelnde Wandverzierung und die flüchtig hingehauchte Malerei des Augenscheins ward aber, nachdem sie sich weiter eingebürgert hatte, auch zum adäquaten Ausdruck der weltfremden, allen Werten der Wirklichkeit entrückten Sinnesart der jungen Christengemeinden mitten in der römischen Reichs-

---

1) Vgl. Schmarsow, Über den Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Renaissance, Jahrb. der königl. preuß. Kunstsammlungen 1881. Pinturicchio in Rom 1882, S. 21 f. und 70 ff.

kultur.[1]) Nicht in den höchsten Leistungen einer überreifen Sinnlichkeit, die den intimsten Reiz der Stoffe, die Lebensäußerung der Materie selbst genießen will, und die Mannichfaltigkeit ihrer Erscheinungen in das Farbenwunder eines Seestückes, einer Mondscheinnacht hineinzuzaubern weiß, sondern in der bescheidensten Wiederholung, der Dutzendware fanden die Christen das künstlerische Mittel, dessen sie für ihre Bildersprache bedurften. Was hier in den Wandmalereien der Katakomben auftaucht, sind fast lauter Bruchstücke, kaum irgendwo ein ganzer Körper um seiner selbst willen. Disjecta membra der alten Kunst, entwirklichte Reminiszenzen des einst so vollen Besitzes organischer Schönheit. Und nur wie ein Gleichnis in der Rede treten die Bilder hervor, um sogleich wieder den Gedanken, den Stimmungen, dem Worte Platz zu machen. Nur äußerlich werden auch die Köpfe und Halbfiguren, die schwebenden Gestalten und locker kombinierten Szenen zu übersichtlicher Anordnung an der Wand oder der Decke in ein lineares Schema zusammengefaßt. Sie sollen nur die Erinnerung an eine ferne Vergangenheit wecken, als solche für die Zukunft gewährleisten, aber kaum in die Gegenwart hineinragen, wie die Dinge der Wirklichkeit draußen. Und der freischaltende Geist verfügt über diese abgerissenen Schnitzel der antiken Kunst und stellt daraus einen neuen willkürlichen Zusammenhang her, nach den Regeln der Ornamentik, dem Bedürfnis des Auges nach Gleichmaß und Entsprechung zunächst allein. Solange die Neubildung aus dem Erbteil noch in Fluß ist, wird auch die Gestaltung des Bildes im Einverständnis mit diesen Erfordernissen der gleichmäßigen Verteilung auf einer Fläche berechnet und, wo es not tut, abgewandelt. Aber auch diese Gesetze des Gleichmaßes, der Proportionalität werden nicht im strengen Sinne durchgeführt, sondern die spielende Leichtigkeit und geschmeidige Anmut des ererbten Wesens wirkt aus der antiken Dekorationsmalerei weiter, solange die naive Unbefangenheit ebendieses Anschlusses an den herrschen-

---

1) Wenn man schon in Pompeji findet, wie perspektivische Bravourstücke überall verwertet werden und selbst in die Muster der Fußböden eindringen, wo solche durchbrochene Arbeit gar nicht am Platze ist; wenn man andererseits, auch in der Dekoration christlicher Basiliken, diese Ziermotive sich ausbreiten sieht (vgl. z. B. noch St. Demetrius zu Thessalonike, Texier und Pullan, Taf. XVIII f. und die Mäanderfriese z. B. in St. Georg, Reichenau), so erscheint es unberechtigt, visuelle Eindrücke oder perspektivische Momente bei der Entstehung der Basilika oder ihrer Redaktion seit Konstantin ganz ausschließen zu wollen. Vgl. oben S. 214f.

den Kunstgeschmack dauert. Von der Reihung, die über ein Paar hinausgeht, kommen wir jedoch auch hier zur dreiteiligen Gruppe, deren Mittelbild sich zur Dominante entwickeln kann, und gelangen damit von der successiven Auffassung zum festen Standpunkt; von ihm aus mögen die beiden Trabanten links und rechts als abhängige Glieder aufgelesen werden. An der Decke schließt sich gar die Kette alternierender oder zu dreigliedrigen Gruppen verbundener Bestandteile zum Bilderkreis, und dieser umgibt vielleicht ein größeres Mittelbild oder wenigstens ein zusammenfassendes Symbol, in dem wir die höhere Einheit des Ganzen zu suchen haben. Genug, wir begegnen den nämlichen Kunstgesetzen, die auch im Aufbau und im Reliefschmuck am Triumphbogen Konstantins in die Öffentlichkeit traten und ebenso in dem Innern der Basilika, die Iunius Bassus 317 zu Ehren desselben Kaisers errichten ließ, die Wandgliederung und die Austeilung figürlicher Szenen bestimmten.[1]) Einen weiteren Schritt auf diesem Wege zeigte schon der doppelte Bilderkreis in der Kuppel des Baptisteriums, das Konstantina, die Tochter des Kaisers, um 325—30 errichten ließ (Sta. Costanza). Oben standen in zwölf Bildchen die Wundertaten Christi über ebensoviel Geschichten des Alten Testaments, so daß diese, als Vorboten, der Erfüllung in jenen entsprachen. Die oberen waren leichte einfache Reliefkompositionen ohne Hintergrund, wie die Malereien der Katakomben, die unteren dagegen malerische Bildkompositionen mit unzweifelhafter Vorherrschaft perspektivischer Raumdarstellung, aber auch mit schweren architektonischen Kulissen, landschaftlichen Versatzstücken und deutlichem Abschluß des Hintergrundes. Dieser Abstufung entsprach allem Anschein nach die Farbenökonomie im Verhältnis beider Reihen zueinander. Das Ganze war ohne Zweifel ein bedeutsamer Fortschritt über die Deckenmalerei altchristlicher Cömeterien hinaus, aber auch ein Übergang in den Monumentalstil, wie er durch Konstantins Gebot schon dem Basilikenbau selber aufgenötigt ward. Das Bündnis mit Tektonik und Architektur, das dem duftigen Farbenhauch des rein optisch aufgefaßten Bildes der Augenscheinmalerei so fern wie möglich gelegen hatte, wird nun zur selbstverständlichen Forderung für die Kunst der Staatsreligion.

In diesem Sinne darf an dem genannten Beispiel von Sta. Costanza

---

1) Vgl. mein Programm „Der Kuppelraum von Sta. Costanza in Rom usw." Leipzig 1904.

nicht übersehen werden, daß hier die Übertragung in das dauerhafte spröde Material der Mosaikarbeit vorlag. Diese Wahl bedeutet ein wichtiges Symptom in der Geschichte der altchristlichen Kunst und hängt mit dem Aufschwung monumentalen Wetteifers in der Baukunst aufs engste zusammen. Mit diesem prunkhaften Material und der umständlichen, jeden unmittelbaren Erguß der individuellen Künstlerkraft ausschließenden Technik kommt notwendig die Rückkehr zum Lapidarstil in die Malerei und der Pomp der Kaiserpaläste in die Kirchen, je mehr sie der Erhöhung des Welterlösers im Reich von dieser Welt Ausdruck geben sollen.

Wo es gilt, die Tragweite solcher entscheidenden Wandlung für das Kunstwollen im großen zu ermessen, da kommt es nicht auf Wiederholungen des ererbten Besitzes in dekorativen Nebensachen an, wie die Mosaiken am Tonnengewölbe des Umgangs von Sta. Costanza, die Riegl ausführlich besprochen hat, sondern auf die neuen Errungenschaften einer monumentalen Komposition, wie sie für solche Verewigung in kostbarem Material an bedeutsamer Stelle der Bauten notwendig erfordert ward. Eine der frühesten Schöpfungen altchristlicher Mosaikmalerei, die uns erhalten sind, wie das Apsisbild in Sta. Pudenziana zu Rom, darf nicht mit wenig Worten übergangen werden. Wenn auch zum Teil verdeckt, zerstört und mehrfach restauriert, steht das Ganze doch im wesentlichen noch als Urkunde des IV. Jahrhunderts da, und bedeutet als einziges Beispiel seiner Art zweifellos für uns einen Markstein in der Entwicklung, der für die östliche Hälfte des Reiches mitzuzeugen geeignet ist.

Christus thront als Imperator im Senat auf erhöhtem Sitz über den Aposteln. Unter ihnen aber sind die Apostelfürsten bereits die nächsten und, in Profilhaltung einander gegenüber, in unmittelbarer Abhängigkeit von dem allein in fast völliger Vorderansicht gezeigten Lehrer: Petrus zur Linken, Paulus zur Rechten des Herrn, also für den Beschauer Petrus rechts und Paulus links. Hinter beiden stehen zwei Matronengestalten, die Kirche aus dem Judentum und die aus der Heidenwelt, die einen Kranz darbringen oder über dem Haupte dieser Stifter halten wie einst die Viktorien. Die übrigen Sendboten sitzen paarweise im Gespräch einander zugekehrt wie die Schriftgelehrten im Tempel vor dem zwölfjährigen Jesus, oder griechische Philosophen um ihr Schulhaupt, nicht unfrei und abhängig wie Werkzeuge nur des Geistes, der über sie

kommt, sondern wie Persönlichkeiten von mancherlei Gaben und verschiedenem Charakter, die sich zur Sammeleinheit fügen und in gleichem Streben verbunden sind. Eine architektonische Komposition, die in drei Höhepunkten gipfelt, schließt sich in dem erhöhten Meister als ihrer Dominante zusammen. Schon vor dem Thronsitz ist ein Raum im Vordergrunde frei für symbolische Zutat; hinter ihm erhebt sich auf einem Hügel das Kreuz, um das sich am Himmel die Halbfiguren der Evangelistensymbole in korrespondierender Haltung ordnen. Zwischen diesen heterogenen Bestandteilen, über deren gleichzeitige Entstehung Zweifel aufkommen könnte, liegt eine vermittelnde Zone von außerordentlicher Bedeutung für den monumentalen Charakter des Mosaikgemäldes. Eine halbkreisförmige Pfeilerhalle mit dunklen Eingängen und vergitterten Bogenfeldern schließt den Hofraum unter freiem Himmel in beträchtlicher Weite, so daß die Büste Christi das schräge nach innen verlaufende Dach dieses Portikus überragt, und links und rechts neben dem Kreuzhügel gucken ähnlich gegliederte Bauten herüber, die einen Überblick über Hauptmonumente gewähren. Die Stadt, die sich außen um den allerheiligsten Bezirk dieses Hofraumes hinzieht, kann wohl nur die himmlische Metropole des Gottesreiches bedeuten. „Der räumliche Hemizykel ist nicht minder merkwürdig als der verhältnismäßig hohe Wolkenhimmel“ gesteht auch Alois Riegl, der dies kunstgeschichtliche Unikum kurz abtut. Aber beide stehen als unverrückbare Tatsachen da und zeugen für das Kunstwollen des IV. Jahrhunderts n. Chr. eben durch den Anschluß der Komposition an die Architektur der Basilika. Die unverkennbare Geschlossenheit des tektonischen Aufbaues der Figurengruppe in der Exedra unter freiem Himmel ist fast noch bedeutsamer für die monumentale Absicht. Nicht sowohl der Plastik, als vielmehr der Baukunst verdankt die Malerei nun die Stärkung, deren sie begehrt, und ein enges Bündnis zum Ausdruck der geistigen Werte in der architektonischen Schöpfung ist nun die Folge. Nehmen wir hinzu, daß der Christus nicht mehr der knabenhafte bartlose Jüngling der Katakombenkunst ist, sondern der vollbärtige Mann in frischer Kraft, und daß er uns räumlich isoliert erscheint wie ein thronender Zeus, der dagegen in der halbrunden Tribuna seines Tempels körperlich ausgerundet vorhanden war, so kommen wir ohne Frage zu dem an kleinasiatischen Sarkophagen nachgewiesenen „Christusideal“, das wohl als Frucht der konstantinischen Bestrebungen im oströmischen Reiche erwachsen ist und sich dem frühchristlich-

römischen, wie dem syrischen Typus gegenüberstellt.[1]) Es ist ein unverkennbarer Anlauf, Christus und seine Apostel nach Art der Olympischen darzustellen, eine echt antike Apotheose, deren sonstige Zeugen nur durch die nachfolgende Reaktion fast vollständig vernichtet sind.[2])

Konsequenten Fortschritt in der Ausstattung der ganzen Kirche mit Mosaikgemälden bezeugt für die Zwischenzeit eines folgenden Jahrhunderts die vollendete Tatsache in S. Martino (S. Apollinare nuovo) zu Ravenna, der Hofkirche Theodorichs. Und merkwürdigerweise sind die Wundertaten Christi, die einstige Hauptsache, schon in die oberste, schwer sichtbare Reihe kleiner Bildflächen im Lichtgaden, dicht unter die Decke verwiesen. Es ist der alte Besitz von reliefmäßigen Kompositionen aus wenigen Figuren, der hier der Vollständigkeit halber wiederholt wird. Dagegen weisen die beiden Schlußstücke an der Obermauer des Mittelschiffs, am Zielpunkt der Prozessionen von Heiligen, zwei neue Errungenschaften auf: Christus thronend auf der einen, und Maria mit dem Knaben auf der anderen Seite, von Engeln als Wächtern der heiligen Person umgeben, aber ganz von vorn gesehen — kraftvolle Werke der oströmischen Kunst, mit den Vorboten des byzantinischen Zeremoniells zur Seite. Die Prozessionen der Heiligen selbst aber sind, auf Geheiß des katholischen Bischofs Maximian, nachträglich durchredigiert, gewiß nicht zum Vorteil der freien Bewegung, vielleicht unter Einbuße eines letzten Restes statuarischer Körperlichkeit und natürlicher Rhythmik des Ganges. Von ganz besonderer Wichtigkeit aber war das Mosaikbild des thronenden Theodorich, das bei dieser Gelegenheit ausgemerzt wurde, so daß nur noch die offene Halle seines Palastes stehen blieb, unter deren Arkaden mit Giebelfassade darüber ursprünglich eine Reihe von Gestalten zu sehen war. Die Verbindung des Fürsten mit einrahmender Architektur ist ganz ähnlich wie auf dem Silberschild des Theodosius, wo der Kaiser und die Seinigen nicht mehr allein, statuarisch oder als Gruppe, sondern nur noch innerhalb einer festlichen Architektur wirken können und wirken sollen. Die beiden Seitenfiguren sind sogar in Maßstab und Ansicht fühlbar untergeordnet, wie die Flügel dem Mittelbau.

---

1) Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom, S. 46 ff.

2) Wie bescheiden nehmen sich dagegen die Übertragungen halbrunder Raumkompositionen in Relief aus, wie die Handwaschung des Pilatus an einem römischen Sarkophag, oder Christus unter den Jüngern am Silberkästchen von S. Nazaro zu Mailand!

So vermag auch über die Mosaikdarstellung Justinians in S. Vitale zu Ravenna keine Analyse genügende Rechenschaft zu geben, wenn nur die eine Hälfte in Betracht gezogen wird. Die Komposition dieses Zeremonienbildes ist, wie auch Riegl anerkennt, „zentralistisch, wenigstens in den Hauptfiguren". „Nimmt man das Gefolge von Leibwächtern hinzu, so ergibt sich volle Symmetrie erst, wenn man das andere Stück mit Theodora daneben stellt." Also geht es nicht an, sich mit der einen Zentralstelle, dem Kaiser, zu begnügen, sondern man muß auch die zweite, die Kaiserin, hinzunehmen, wie sie an Ort und Stelle sich befinden — d. h. einander gegenüber hüben und drüben, so daß beide als Flügelstreifen von einem höheren Zentrum in der Mitte abhängen, das eben im Altarhause und seiner Tribuna liegt. Wir haben eine Komposition in engstem Anschluß an die Raumbildung der vorhandenen Architektur vor uns. Dies ist die Hauptsache, wenn auch die Einfügung verhältnismäßig unfrei und nachträglich erfolgt ist, so daß die Reliefkompositionen auf seitlichen Langwänden fast besser stünden, als in der Kurvatur, die sie wenigstens an einem Ende krümmt. Die Vorlagen könnten sogar in Byzanz entstanden und der Porträtkopf des Bischofs Maximian an Stelle eines anderen ebenso nachträglich hineingeflickt sein. Alle Figuren erscheinen in Frontalansicht und blicken herein in den Innenraum, der sie vom Beschauer trennt. Diese Richtung der Körper und der Augen steht im Widerspruch zu der Handlung: denn eigentlich sollen beide Reihen, wie in feierlicher Prozession mit ihren Weihegaben, sich auf die Eingänge in die Kirche zu bewegen; aber sie strecken nur die Geschenke dahin vor und bleiben stehen, wie durch einen Zwischenfall gebannt. Indes so realistisch gesinnt ist der Künstler nicht: im Gegenteil, der geistige Prozeß der isolierten Auffassung jeder darzustellenden Person ist ganz unverkennbar das Bestimmende in diesem Widerspruch. Der Kaiser und seine Gemahlin werden natürlich streng porträtmäßig gegeben, der Bischof vollends noch lebhafter und zwangloser erfaßt; aber auch die Begleiter des Monarchen und die Oberzeremonienmeisterin drüben nähern sich noch genauer Wiedergabe, wenn auch mehr in der vorgeschriebenen Hoftracht und mit den Abzeichen ihres Ranges als in den Zügen oder gar im individuellen Körperbau. Ins Typische verfallen schon die Leibwächter, die Hofdamen und die Diener. Jede Figur ist für sich behandelt, bis auf das Gefolge; die fünf Leibwächter stehen in drei Reihen hintereinander, aber so, daß sie sich gegenseitig

auf die Füße treten, und sind demgemäß abgeflacht, in einen Gesamtumriß zusammengepreßt. Lauter Vertikalen reihen sich aneinander, von drei Horizontalen: in Scheitelhöhe, Ellbogenhöhe und Fußboden, durchschnitten. Der Betrachter kann nicht anders, als die Personen und Sammeleinheiten nach einander in der Weise abzulesen, wie sie hingebreitet und ausgezeichnet werden nach der Vorschrift des Zeremoniells. Die Anwesenheit der einzelnen bei dem Kirchgang wird registriert: sie sind da, soweit die Identifizierung der Personen erfordert wird; aber es gibt weder Raumeinheit noch wirkliches Geschehen oder gar überzeugende Handlung im Bilde. Erst der Ort im wirklichen Raum, wo sie stehen, bewirkt den Zusammenhang. Darin stimmen diese beiden Streifen so sehr mit den Prozessionen der Heiligen in S. Martino überein, daß für die ursprüngliche Komposition auch eine ähnliche Stelle, d. h. auf den Seitenwänden maßgebend gewesen sein muß. An sich gehören diese Mosaiken schon mehr zur Graphik als zur Malerei.

Die Abflachung der Körperreihen zu einer Flächenerscheinung entspricht hier dem intellektuellen Vorgang einer fast gleichmäßigen Aufmerksamkeit, wie die Kontrolle der Präsenzliste sie erfordert. Der Gegensatz der optischen und der haptischen Auffassung hat hier nichts mehr zu bedeuten. Da wird auch die neutrale Haltung des Flächenraumes, den die Figuren noch übrig lassen, zu einer wesentlichen Erleichterung für die Beweglichkeit der inneren Anschauung oder der poetischen Phantasie. Das gleichartige Himmelsblau der römischen Mosaiken blieb immer, schon vermöge der Glanzlichter auf der Oberfläche des Grundes, eben eine Fläche, kein Luftraum. Aus der Vertikalebene oder der sphärischen Wölbung wuchsen die Körper und Dinge heraus wie im Relief, selbst wenn sich allmählich zwischen Figuren und Grundfläche eine Hintergrundkulisse einschob. Der Goldgrund der byzantinischen Mosaiken ist nicht mehr Reliefgrund, sondern idealer Raum;[1]) aber vermöge des Glanzes auf der Oberfläche zunächst ohne Tiefe, ein Scheinraum, d. h. eigentlich die Region der geistigen Vorstellung und nicht mehr der sinnlichen Anschauung; für den inneren Blick, nicht für das sinnliche Auge: es ist das Reich des Geistes, dem alles dient.

1) Vgl. Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen, S. 47 und Riegl, a. a. O., S. 8.

XXII.

GEISTIGE MÄCHTE IN DER DARSTELLENDEN KUNST

KONTINUIERENDE, KOMPLETTIERENDE, DISTINGUIERENDE DARSTELLUNGSWEISE — ZYKLUS UND SYSTEM — BUCHMALEREI UND ORNAMENTIK

Sinnliche Auffassung tastbarer und sichtbarer Werte genügt nur selten zur Erklärung der bildenden Kunst für sich allein; vielleicht kann damit auszukommen nur in solchen Perioden der Kunstgeschichte versucht werden, wo die führende Rolle der bildenden Künste stetig und unbestritten den Gang der Entwicklung bestimmt. Überall sonst bedarf es der Ergänzung durch geistige Mächte, die in den Nachbarkünsten der zeitlichen Anschauung unmittelbarer ihren Ausdruck finden.[1]) Schon in Ägypten stand der stoffgebundenen Sinnlichkeit ein starker Einfluß intellektueller Art zur Seite, selbst in der Architektur und Statuenbildnerei, geschweige denn der Flächendarstellung auf den Wänden. Auch in der griechischen Vasenmalerei und Reliefkunst war die mythologische Dichtung lange Zeit die treue Bundesgenossin, ja die Meisterin des Bildes, bis die organische Schönheit des Leibes und ihre plastische Verherrlichung die Oberhand gewann, und die Mimik war die Vermittlerin nach beiden Seiten. Das Eintreten der Römer in die Kunstgeschichte hat man mit ihrem nüchternen Wahrheitssinn und praktischen Wesen zu fassen geglaubt, ihnen den Aufschwung des Naturalismus und der Geschichtsdarstellung beigemessen. Aber

---

1) Ich bin mit Riegl natürlich vollkommen einverstanden, wenn er S. 212, Anmerkung 1 zum Heil der Kunstwissenschaft zunächst strenge Scheidung zwischen Kunstgeschichte und Ikonographie fordert. Ein Unterschied meiner Auffassung liegt nur darin, daß ich Poesie, Mimik und Musik als Künste nicht aus der durchgehenden Entwicklung ausscheiden möchte, da sie zeitweilig die bildenden Künste in der führenden Rolle ablösen können und nach dem Haushalt der Kräfte notwendig ablösen müssen. Keine Periodenteilung der Kunstgeschichte kann ohne Rücksicht auf sie befriedigend ausfallen.

wir kommen damit nicht aus, wenn — ganz abgesehen von der Willkür dieser Preisverteilung — nicht schon von Anbeginn die Tätigkeit des Verstandeslebens berücksichtigt wird, die der freien Phantasiegestaltung widerstrebt, zersetzend eingreift und statt der Götterideale Personifikationen von Begriffen schafft, die nur Allegorien nach sich ziehen können. Kein Wunder, wenn in der Spätantike, als das plastische Ideal der Hellenen in die Brüche ging, und die inneren Werte wieder das Übergewicht erlangten, auch mimische, musikalische und poetische Faktoren überall in der bildenden Kunst hervortreten.

„Der weltbewegende Genius der augusteischen Kunstperiode war kein Bildhauer, sondern ein Dichter," schreibt auch Franz Wickhoff. „Die Verse des Virgil sind die unübertroffene Musterleistung eines Stiles, der die griechische Überlieferung dem Geschmack der lateinischen Völker zuzubereiten versuchte." Streifen wir die Tendenz, die an jener Stelle verfolgt wird (a. a. O. S. 27) völlig ab, und sehen die Tatsache ohne Vorurteil an, so heißt das ganz entscheidend: die Poesie ist die führende Kunst im augustei-Rom. Und wie Virgil, so sind ja seine Genossen Ovid und Horaz die Vermittler der griechischen Dichtung, nicht römische Originale. Von der Dichtung führt kein direkter Weg zur statuarischen Kunst, sondern durch die malerische Anschauung oder das Relief. Aber im augusteischen Rom ist es schon so weit gekommen, daß auch die Standbilder im Medium der hinzugedachten Welt leben und weben. Schon die berühmte Einzelfigur des Augustus aus Villa Livia bei Prima Porta, ist sie denn ohne belebendes Wort, ohne erklärende Situation, ohne Ergänzung der harrenden Menge, zu der sie hinagiert, verständlich? Sie muß im Verfolg dieses Strebens die zugehörige Umgebung mit heraufbeschwören. Und die nämliche Richtung zeigen die Gruppen mit poetischem Inhalt wie die des Menelaos, Schüler des Stephanos, „Mutter und Sohn" oder „Orest und Elektra", und die künstlich zusammengestellten allesamt. Es handelt sich um die Motivierung, die wir hinzudichten müssen, und selbst ein Anflug sentimentaler Regung ist als Vehikel dieser Mitwirkung des betrachtenden Subjekts in Anspruch genommen. Später breitet sich der ganze Niederschlag dieser poetischen Invasion über die römischen Sarkophagwände hin. Reliefs mythologischen Inhalts illustrieren Ovid und Horaz, wenn wir den Grund ihres Wesens freizulegen suchen, auch ohne daß die Verse dabei rezitiert werden. Für manchen gebildeten Römer von damals war

das Werk der bildenden Kunst an sich vielleicht ebensowenig genießbar, wie für manchen Modernen; erst das künstliche Pumpenwerk der literarischen Erziehung mußte es lebendig machen. Von bildnerischem Kunstwollen ist da nur sehr bedingt zu reden.

Das führt natürlich zu einem engen Bündnis der Dichtkunst und der Bildkunst, sobald sie eben gemeinsame Wege gehen. Und dieses Einvernehmen ist ein charakteristisches Symptom der spätantiken Entwicklung, wo beide wieder zusammentreten, wie bei den Anfängen in Ägypten. Die Vermittlung eines motivierten Zusammenhangs wird auch hier ein Hauptanliegen. So kommt es, daß die Reliefkunst und die Malerei sich dazu hergeben müssen, zu erzählen und womöglich den Kausalnexus einer Fabel zu suggerieren, so daß der Beschauer den Hergang mitzuerleben glaubt.

Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel hat aber die bildende Kunst, wie Wickhoff angesichts der Wiener Genesisillustrationen ausführt, nur drei Darstellungsweisen für die Erzählung. „Die eine ist älter als die beiden anderen, mit ihr beginnt alle historische Kunst überhaupt. Wir wollen sie, weil sie alles, was vor- und nachher geschieht und für die Handlung wichtig ist, vollständig zu bringen sucht, die komplettierende Darstellung nennen. Sie beherrschte schon die alte ägyptische und orientalische Kunst. An ihr lernten sie die Griechen, wofür uns die Schildbeschreibung des Homer ein schönes Beispiel ist. Auch seine Reliefs gehören dem komplettierenden Stile an, aber in seiner altertümlichen Gestalt, wo er noch nicht Mythen darstellen wollte.

„Die distinguierende Erzählungsweise, die auch uns wieder ausschließlich geläufig geworden ist, hat sich aus der komplettierenden herausgebildet, wie das Drama aus dem Epos herauswuchs. Hier wird ein entscheidender Moment gewählt, der die wichtigsten Personen zu einer gemeinsamen folgenreichen Handlung vereinigt.

„Die kontinuierende Darstellung dagegen begleitet die Erzählung, strömt sanft gleitend und ununterbrochen, gleichwie die Uferlandschaften bei einer Wasserfahrt an dem Auge vorüberziehen, und zeigt die jeweiligen Helden in kontinuierlich sich aneinanderreihenden Zuständen. Von einer Auswahl des prägnanten Momentes ist überall nichts zu merken. Hier wandeln vor uns Gerechte und Sünder, zwei-, drei- und viermal, wenn es nötig, auf demselben Bilde erscheinend, unbekümmert um das Gesetz der Erfahrung, daß nur dasjenige zugleich gesehen werden könne, was zu gleicher Zeit

vor sich geht, also unmöglich dieselbe Person im selben Augenblicke mehrmals in demselben Raume."

Das sind die Definitionen der drei Darstellungsarten, die wir ebensogut auch mit den deutschen Namen: die vervollständigende, — die unterscheidende — und die fortlaufende Erzählungsweise nennen könnten. Nun aber kommt die chronologische Zeitbestimmung Wickhoffs aufs Tapet, die er für seine weitere Deduktion eben nur so und nicht anders gebrauchen kann. Sie lautet: „Entnahm man die komplettierende Erzählungsweise der asiatischen Kunst, ist die distinguierende rein hellenisch, so reichen wir bei der kontinuierenden mit dem allgemeinen Begriffe des Hellenismus nicht mehr aus. Denn wenn auch mannigfach vorbereitet, tritt sie doch erst im zweiten Jahrhundert des römischen Kaiserreichs als ausgebildeter Stil auf und verbreitet sich überall dort, wo die Abhängigkeit von seinem Mittelpunkte deutlich sichtbar ist. Es ist das keine hellenische Erzählungsweise mehr, sondern eine römische" (S. 9).

Die historische Haltbarkeit dieser Behauptung zu prüfen, ist Sache der Archäologie. Wir haben es hier allein mit der begrifflichen Seite solcher Aufstellung zu tun. Fragen wir vor allen Dingen darnach: ist die kontinuierende Darstellung ihrem inneren Wesen nach notwendig die späteste von den dreien? Schon die Eigentümlichkeit dieser Art, daß sie sich über die Bedingungen des Sehens im Raume hinwegsetzt, gar nicht gestört wird durch die Erfahrung, dieselbe Person könne doch nicht zugleich mehrmals auftreten, ist eine Naivität, die wir nicht am Ende der Entwicklungsreihe erwarten können, zumal nicht in einer Zeit, wo die optische Auffassung schon so stark überwiegt, und wo die Malerei als selbständige Kunst solche Fortschritte erlebt hat, wie Wickhoff selber nachzuweisen bestrebt war. Die Nichtachtung des Hausgesetzes alles sichtbaren Erscheinens kann nur aus dem Vorrang der poetischen Phantasie erklärt werden. Die kontinuierende Abbildung folgt ausschließlich dem Hausgesetz der Dichtung und benutzt das Vorrecht des Poeten, seinen Standpunkt jeden Augenblick zu wechseln und Raum und Zeit beliebig zu überspringen. Nur an die Person des Helden oder eine übersehbare Reihe von Mitspielern heftet sich die epische Erzählung und gleitet mit ihnen weiter von Situation zu Situation, von Ort zu Ort, unbekümmert um die besondere Beschaffenheit dieser Schauplätze; denn nur als Emanation des Helden hat die Situation Belang, nur soweit sie

ihn unmittelbar angeht und aus ihm hervorgeht, selten einmal um ihrer selbst willen, so daß die Schilderung der Örtlichkeit eingehender auch für sich selber gegeben werden müßte. Der epische Dichter setzt alles in Tätigkeit um, wählt selbst schmückende Beiwörter aus Tätigkeitsbezeichnungen und vermeidet alles Eingehen auf die ruhige Existenz. Je mehr Bewegungen sich drängen, desto mehr Energie der Handlung erlebt unsere Phantasie, gleich gut, ob der Anreiz durchs Wort vom Ohre, oder durchs Bild vom Auge her erfolgt.[1]) Erst wenn die schöpferische Phantasie erlahmt, beginnt auch der epische Dichter zu malen, verzettelt sich die erzählende Bildkunst in unbedeutende Zustände und kommt aus der breiten Verschwommenheit nicht mehr heraus (vgl. die Wiener Genesis). Es ist also die Ökonomie des lebendigen Erzählers, der die fortlaufende Darstellung auch im Bilde entspricht. Sie ist nach allem die ursprünglichste Art der Übersetzung des poetischen Stoffes in die bildende Kunst. Die komplettierende Darstellungsweise nimmt dagegen schon Rücksicht auf die Einheit der Bildfläche und die Ökonomie der übersichtlichen Verteilung; sie wählt bereits einen Vorgang unter den vielen, vorher gleichberechtigten aus und macht ihn zum Träger der übrigen Momente, die den Zusammenhang vervollständigen, die Hauptszene motivieren. Es ist das Verfahren des epischen Dichters, der aus einer gegenwärtigen Situation Ausblicke in die Vergangenheit oder die Zukunft eröffnet, aber den Faden seiner fortschreitenden Erzählung darüber nicht verliert. Er wird nicht fortgerissen vom Lauf der Dinge, sondern beherrscht ihn schon. Die distinguierende Darstellung ist nur ein Fortschritt auf diesem Wege zur strengen Einheit des Ortes und der Zeit, das reifste Ergebnis einer bewußten Organisation des Stoffes, das vor allem auf der Auswahl des Wichtigsten und der Ausscheidung aller Nebensachen beruht.

Nehmen wir dann hinzu, daß die kontinuierende Erzählung eben ununterbrochen, aber nicht selten auch unterschiedslos weiterfließt, daß sie wohl Wichtiges und Unwichtiges, Nebensachen und Hauptsachen aneinanderreiht, so erkennen wir in ihr die redselige, durch kein Urteil gestörte Lust am Fabulieren selber, das Urbild alles Erzählens überhaupt. Und wenn Wickhoff selbst anerkennen muß, schon in der vorhellenischen orientalischen Kunst kämen Beispiele des kontinuierenden Stiles vor, wie die Silberschale von Präneste

---

1) Zur Frage nach dem Malerischen, S. 103.

(Rom, Mus. Kircher.) mit der Jagd eines mythischen Königs aus dem assyrischen oder phönikisch-cyprischen Legendenkreise, d. h. aus dem VII. Jahrh. v. Chr., so machen wir uns auch die Tatsache zunutze, daß dieser kontinuierende Stil von der hellenischen Kunst nicht rezipiert ward. Wir deuten „manche Darstellungen, die bei flüchtiger Betrachtung ein frühes Auftreten des kontinuierenden Stiles bei den Griechen zu belegen scheinen", wie z. B. auf rotfigurigen Theseusschalen, eben als Anwandlungen orientalischen Wesens, als interessante Symptome des sich losringenden und immer bewußter werdenden Kunstsinnes der Hellenen im Unterschied von ihren phönikischen Nachbarn. Wir sparen damit alle künstlichen Ableitungsversuche, zu denen Wickhoff seine Zuflucht nehmen muß.[1])

So kommen wir zu dem umgekehrten Ergebnis: der kontinuierende Stil war keine römische Erzählungsweise, sondern eine orientalische. Wie weit der Hellenismus die Vermittlerrolle übernehmen mochte, sie auch in Rom noch einzubürgern, ist eine andere Frage; aber die Antwort liegt doch ziemlich auf der Hand, wenn das geläufige Auftreten im Römerreich uns in eine Zeit führt, wo Rom die Erbschaft der Diadochen antrat und mit der Eroberung Ägyptens sich auch weiter den Orient erschloß. Schon beim Telephosfriese von Pergamon hat K. Robert auf das Prinzip hingewiesen, daß an den Ecken die Szenen von einer Friesplatte auf die andere übergreifen, um die Kontinuität der Darstellung möglichst zu betonen. Die literarische Behandlung der Telephossage sei Voraussetzung dieser detaillierten Erzählung im Relief; und die Richtung der Szenenfolge darin entspreche gar der rechtsläufigen Schrift, der Gewohnheit des Ablesens von links nach rechts.[2]) Wie geläufig diese Art zu erzählen dem ausgehenden Altertum überhaupt war, bezeugen auch die Sarkophage: Selene steigt vom Wagen, um den geliebten Schäfer zu küssen, und gleich daneben hat sie den Wagen wieder zur Abfahrt bestiegen. Daß die Maler der mythologischen Szenen zu jener Zeit nicht anders verfuhren als die Steinmetzen der Sarkophage aus dem II. Jahrh. n. Chr., beweisen des ältern Philostratus Beschreibungen von Gemälden aus dem III. Jahrh., wo auf einem Bilde die Figur des handelnden Helden doppelt oder dreifach vorkommt.[3])

---

1) A. a. O., S. 9, Anm. 1 und 2.
2) Jahrb. d. K. D. Arch. Inst. 1888, III, S. 52.
3) Wickhoff, a. a. O.

Für die Römer wäre es keine Schmeichelei, wenn die Erfindung oder Bevorzugung des kontinuierenden Stiles in der Bildkunst auf ihre Rechnung käme. Der Römer organisiert doch seinen Stoff energischer durch, wenn nicht im künstlerischen Sinne der Griechen, doch in der nämlichen verstandesklaren Weise, wie er sein Staatswesen organisiert. Die kontinuierende Erzählung tritt nun aber tatsächlich an den spiraligen Reliefs der Trajans- und Marc-Aurelssäule mitten in Rom auf. Hier „vertritt er die historische Prosa". Ununterbrochen folgen sich die Darstellungen der kaiserlichen Feldzüge. Dreiundzwanzigmal erscheint der Kaiser in der Geschichte eines Feldzugs, und auf den dreiundzwanzig Windungen der Säule begegnet er neunzigmal, auf einer Windung oft mehr als viermal dem Beschauer. „Das Kunstmittel der beständigen Wiederholung, das dem nachdenkenden Verstande die Einheit zu zerreißen scheint, erregt die Phantasie des Betrachters, der die Empfindung heimträgt, als hätte er den ganzen Krieg an des Kaisers Seite mitgemacht." So urteilen noch heute sonst künstlerisch empfindende Beurteiler. Seltsam genug! der geschichtliche Zusammenhang, die imperialistische Kunst des kaiserlichen Historiographen täuscht über den Unwert dieser Geschmacksverirrung. Ein Genuß für literarische Köpfe, mag sein! — Aber eine physisch schon unmögliche Zumutung für den Beschauer, der doch die dreiundzwanzig Windungen der Säule nicht „umschreiten" kann, ist doch nun und nimmer ein gesundes Werk der bildenden Kunst, sondern bleibt eine Ausgeburt des Cäsarenwahns oder seiner Sklaven. Das Ganze ist nichts als ein aufgewickelter Rotulus, ein um den Säulenstamm geschlungenes Bilderband von Pergament, mit dem Aufwand allergenauester Berechnung in Marmorrelief ausgehauen. Die Einheit liegt nur in der einzigen Dimension der Zeit, und nur der Bilderbuchleser, der die Vorlage in die Hand nimmt und weiterrollt, vermag die Geschichte dieser Feldzüge zu verfolgen; der Betrachter der Säule kann nur verdutzt emporgaffen und die Vögel des Himmels beneiden, daß sie all die gemeißelten Dinge droben zu sehen bekommen.

Unter allen Werken der Malerei, die in so spärlicher Zahl auf uns gekommen, nähert sich keines den Reliefs der Trajanssäule, natürlich dem Wesen der Kunstgattung, nicht der historischen Stellung nach, so sehr wie der Josuarotulus der Vaticana, diese elf bis zwölf Meter lange Rolle, auf der ununterbrochen die Taten des jüdischen Volksführers dargestellt sind. Schon die ursprüng-

lichen Aufschriften waren griechisch, also ist kein Zweifel an der Herkunft aus der hellenistisch-orientalischen Kunstwelt. Wie den Kaiser auf den Siegessäulen sehen wir hier den biblischen Helden mit seinem Heere ziehen, kriegen, siegen, erobern, richten und immer persönlich wieder erscheinen, während sich hinten ununterbrochen die Landschaft hinzieht, mit den Szenen und für die Szenen sich verwandelnd. Ist die Trajanssäule das ausgedehnteste Werk der kontinuierenden Darstellungsart in der Plastik, so ist es der Josuarotulus in der Malerei. Und da die erstere unmöglich etwas anderes sein kann als die Übertragung einer solchen gemalten Rolle in die dauerhafte Reliefkunst und auf die monumentale Form der Triumphsäule, so eröffnet sich auf Grund des Josuarotulus ein weiter Rückblick in die Entstehungsgeschichte der kontinuierenden Art, im fernen Osten und nicht erst in Rom, wo sie nur das Eindringen des Orientalismus ins Kaisertum verkünden kann.

„Der klassischen Kunst muß die Vermengung von Wort und Bild grundsätzlich widerstrebt haben," schreibt Riegl (a. a. O. 134). „Anders jedoch die altorientalische und die frühgriechische Kunst; dort diente die Schrift zur Erläuterung des Bildes." So ist es noch auf dem Josuarotulus, mag er nun Original sein oder verhältnismäßig späte Kopie. Es kommt hier nicht auf die Malweise und die Zeichnung, sondern auf die Darstellungsweise des erzählenden Inhalts allein an. Sie aber ist eine fortlaufende Illustration, die sich dem Texte des Buches Josua anschließt und dessen Worten zu folgen sucht. „Das wäre unmöglich gewesen zur Zeit Alexanders", meint Wickhoff, „und noch unmöglich zur Zeit des Augustus." Erst durch die Ausbildung der „römischen Reichskunst" im zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr., die in ihrer Weise die griechischen Stoffe umgestaltet, hätte sich die bildende Kunst angewöhnt, in treuem Anschluß den poetischen Texten zu folgen. „Die Kunstwerke des II.—III. Jahrh. n. Chr. folgen den Worten des Homer oder Pindar, des Äschylos oder Euripides genauer als jene, die zu den Lebzeiten der Dichter dieselben Stoffe behandelt hatten," — aber wirklich erst so spät, nicht doch schon früher? „In den Gemäldebeschreibungen des Philostrat, wie an den mythologischen Sarkophagen sehen wir dies Verfahren immer mehr die Obmacht gewinnen." Aber weisen nicht die Odysseebilder vom Esquilin, die kontinuierende Darstellung als Figurenstaffage in rein malerisch aufgefaßte Landschaften hineinstellen, auf einen viel früheren Ur-

sprung dieser figürlichen Kompositionen zurück, die wir nach Art des Josuarotulus als Bilderrolle zur Odyssee vorstellen dürfen, wie die gemalten Urbilder der Tabula Iliaca (I. Jahrh. n. Chr.)? Dabei sind wir noch immer weit entfernt von einer unmittelbaren Verbindung des Wortes mit dem Bilde im Sinne der Buchmalerei, haben vielmehr immer nur Beischrift zur Erläuterung des Bildes. — Aber freilich „eine Darstellungsart wird erst dann wirklich lebendig, wenn sich die Gegenstände nach ihren Prinzipien formen müssen." Die successive Auffassung der Poesie oder Geschichte ist das Entscheidende; sie gebiert auch im Bilde die kontinuierende Erzählungsart. Um so weniger brauchen wir aus dem Umstand, daß wir sie in Rom mit dem illusionistischen Stil oder der Augenscheinmalerei verbunden finden, den Schluß zu ziehen, sie habe auch zugleich mit dieser gekeimt und sei mit jenem aufgewachsen. Wir glauben nicht einmal, „diese Verbindung allein habe es ermöglicht, daß die kontinuierende Art zu erzählen durch fünfzehnhundert Jahre zur herrschenden und meisternden Erzählungsart wurde", sondern sind der Überzeugung, daß die Hegemonie der Dichtkunst über alle darstellenden Künste und die Verinnerlichung des ganzen Wesens, wie die Hauptaufgabe der kirchlichen Kunst des ganzen Mittelalters, seit der frühchristlichen Zeit die eigentlichen Ursachen gewesen sind, die diese Tatsache erklären. Als dann vollends an Stelle der selbständigen Bilderrolle der Kodex trat, wo dem Texte selbst die Illustrationen dazu auf einem Blatte gesellt sind, so daß sie nebenhergleiten, soweit der Platz reicht, da stellt sich wie in der Wiener Genesis zunächst die unterschiedslose Kontinuität von selbst wieder ein, zumal bei den Judengeschichten des Alten Testaments, die selber von diesem Märchenerzählerton erfüllt sind, wie Tausendundeine Nacht.

Von der kontinuierenden Darstellung sollten wir aber genau die zyklische Darstellung unterscheiden, die bei Riegl damit zusammenzufließen droht. „Das ikonographische Prinzip des Vereinigens von Darstellungen mehrerer räumlich und zeitlich getrennter Ereignisse in einem und demselben Bilde", das nach Riegl allen Perioden der antiken Kunst durchaus gemeinsam gewesen ist, sollten wir noch nicht zyklisch nennen, sondern erst das, „was diesem Gemeinprinzipe gegenüber die spezifische Neuerung in der früheren Kaiserzeit, bezw. der hellenistischen, ausmacht". Es besteht in der „Vorführung großer zusammenhängender Zyklen, von denen der Beschauer auf einmal immer nur eine oder nur wenige Szenen

(nicht wie in Gjölbaschi ganze Fluchten von solchen) wahrnehmen konnte, aber doch dabei das Bewußtsein hatte, daß die Reihe sich vor- und rückwärts in der Zeit, rechts und links in der Ebene fortsetzt. Hier mußte wiederum das Bewußtsein, die Erfahrung ergänzend einsetzen" (65).

Die Benennung Zyklus geht nicht sowohl auf den peripherischen Umlauf und das ununterbrochene Ineinandergreifen, wie das in jedem Punkt von der Richtung Abweichen des entstehenden Kreises, als vielmehr auf die Geschlossenheit der fertigen Zentralisation. Die Reihe von Bildern hat Anfang, Mitte und Ende, ordnet sich so im Raume nach Art der vielachsigen Symmetrie wie die einheitliche Fabel, die innerlich gegliederte zusammenhängende Handlung um ein Zentrum, oder der Verlauf eines Dramas in der Zeit. Der Zyklus, d. h. der in sich zurückkehrende Kreislauf, der sich so als fertig nach außen abschließt, unterscheidet sich von der Periode, dem wiederkehrenden Umlauf, der in den folgenden übergeht, also spiralische Windungen beschreiben oder gleich elliptischen Gliedern einer Kette ineinandergreifen mag. Der Bilderzyklus setzt sich aus distinguierenden Darstellungen zusammen, deren jede einen prägnanten Moment, eine bedeutende Situation oder eine folgenreiche Handlung zeigt; oder aber er vereinigt eine Mehrzahl nicht zu einer Erzählung gehöriger, mehr oder minder selbständig entwickelter Darstellungen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt, einer beherrschenden Idee.[1]) Im letzten Falle jedoch sollten wir eigentlich, im Sinne des bleibenden Bestandes und der Abhängigkeit aller Ausstrahlungen von einem Kraftzentrum, nicht von Zyklus, sondern von System oder Kosmos reden. Aber dieser letzte Ausdruck legt auch den Gedanken an die Gravitation und damit des Umschwungs im Planetensystem nahe genug. Wichtiger jedenfalls als die Unterscheidung durch einen besonderen Terminus ist der innere Unterschied zwischen dem historischen Verlauf der Reihe dort und dem systematischen Bestand der Konstellation hier, d. h. je nach dem Vorwalten der successiven oder der simultanen Auffassung. Denn in Verfolg der transitorischen Bewegung herrscht der Rhythmus, in der ruhigen Zusammenfassung dagegen die Harmonie.

---

1) Die Landschaften mit Geschichten der Odyssee im Vatikan, wie die von Preller, aber auch die Stanzen Rafaels bieten solche Beispiele zyklischer Darstellung. Zum Folgenden vergleiche Rafaels Cappella Chigi in Sta. Maria del Popolo zu Rom.

In der ersten Klasse wird die peripherische Reihung auch das Gesetz der Reliefkomposition bestimmen, wie noch im Telephosfries von Pergamon. Hier mag der fortlaufende Hintergrund die Einheit des Schauplatzes bewahren oder nach den Szenen sich verändern. Im letzteren Falle hält sich der Beschauer desto eifriger an die Einheit der Person. Wenn aber auch diese in der Erscheinung wechselt, von Kindheit zum Alter oder in unerwarteter Verkleidung erkannt werden soll, so versagt das Bild, und nur in der poetischen Vorstellung, der begrifflichen Identität der Person, im inneren Zusammenhang der Fabel kann die Einheit gefunden werden.

Noch stärker wird auf die geistige Aufnahme des Kunstwerks und die subjektive Mitwirkung des Beschauers gerechnet, wo eine Mehrzahl von Szenen aus verschiedener Räumlichkeit und Zeitlichkeit nur durch die Einheit der Idee zusammengefaßt werden. So erscheinen bereits alle auf einem spätheidnischen Sarkophagrelief mit Adonis aufgereihten Figurengruppen nur unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt von Garantien für die Erlösung oder die Unsterblichkeit vereinbar. Erst recht aber ist dies der Fall auf einem altchristlichen Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura im Lateransmuseum, dessen Erfindung Riegl (S. 96) auf die Mitte des III. Jahrh. datieren möchte, wo die Wundertaten Christi mit denen der Propheten in zwei Reihen verkettet sind. Rechts oben ist das Opfer Abrahams mit der Überantwortung Christi durch Pilatus in eine „unleugbare Raumkomposition" verbunden, bei der Christus selbst als das unschuldige Opfer fast in heroischer Herrlichkeit des Leibes neben dem Landpfleger thront und ganz im Vordergrund die abschließende Ecke bildet. Viel ausgesprochener überwiegt der Gedankeninhalt als der eigentliche Wert, der vermittelt werden soll, über die verkümmerten Figuren und die schon völlig dem Helldunkelrhythmus zuliebe zerrissene Marmorfläche an einem andern Sarkophag, der den Reliefs des Konstantinsbogens auch dadurch verwandt erscheint, daß er bei allem Gedränge der Szenen nach symmetrischer Gliederung und systematischer Disposition um einen festen Mittelpunkt strebt, so daß hier die bekannte Gruppe des Daniel zwischen den Löwen gerade unter dem Muschelmedaillon mit den beiden Büsten angebracht ist. Wie in der Philosophie und Religion jener Tage der Geist den Vorrang vor dem Fleische behauptet, ja den einzigen und ewigen Wert bedeutet, so zerrinnt hier die Form vor dem Inhalt, der nur der Gedankenwelt angehört

und nur nach dem Hausgesetz poetischer Komposition gemeistert werden kann. Wer eine Deckendekoration der Katakomben mit ihrer flüchtigen Versinnlichung in anspruchslosen Bildern auf ihre Bedeutung ansieht und im Mittelbilde die Dominante erkennt, um die alle anderen Einheiten gravitieren, der versteht auch die Festigung zu monumentalerer Form im Anschluß an die Architektur, wenn er im Oratorium Johannis an der Taufkirche des Laterans schon auf goldenem Mosaikgrund einer strengen Zusammenfassung kärglichen Schmucks um das Symbol des Lammes in der Mitte begegnet: ein künstliches Hirngespinst, wie das Netz der Kreuzspinne, muß hier zu Hilfe kommen, die geistigen Beziehungen herzustellen und das Siegel der Bedeutsamkeit zu lösen.

Wieder an Sarkophagen zeigt sich die Einordnung der Figuren in ein System architektonischer Rahmen, wie schon am Konstantinsbogen die Einschachtelung korrespondierender Gruppen zu finden war. Der sogenannte Probussarkophag hat bereits säulengetrennte Nischen, in die nicht allein an der Vorderseite sondern auch auf beiden Schmalseiten verteilt, die Jünger paarweis treten, und zwar so, daß sich alle auf den mittleren Intervall beziehen, in dem Christus auf erhöhtem Platze zwischen Petrus und Paulus steht. Die Komposition der Figuren selbst ist starr, isolierend in längliche Viereckumrisse gebannt; nur die Kopfwendung und teilweise der erhobene Arm deutet die Richtung an, in der die Aufmerksamkeit aller festgehalten wird. Es kommt also dem Künstler und vollends dem gläubigen Betrachter auf die innere Bewegung an, neben deren Ausdruck die äußere möglichst zurücktritt. (R., 94.) Namentlich das Verlassen des Kontraposts und der Übergang zu nachlässiger neutraler Beziehung sind Symptome des Verfalls plastischer Auffassung, die schließlich in ein unsicheres Auftreten auf den Fußspitzen, ein Stehen in der Luft, ohne Boden unter den Füßen, ausartet und bei doppelter Figurenreihe hintereinander zu den anstößigsten Konflikten der Extremitäten führt. Wer aber neben diesen Schattenseiten der Kunst auch die Lichtseiten nicht übersehen will, wer im Verfall der einen den Fortschritt der andern zu erkennen weiß, der entdeckt einen Beziehungsreichtum, der über die räumliche Trennung hinweggreift, ein Spiel der Gegensätze mitten im strengen Gefüge, und merkt, wie rhythmische Gänge hüben und drüben beruhigt sind zu klarer Harmonie. Sollten wir kein Auge haben für die Fülle des seelischen Ausdrucks in den Köpfen der Apostel um Christus, der selbst noch wie ein feister

Militärkaiser in der Mitte thront, wie auf dem Deckel des Silberkästchens für die Eucharistie, das in S. Nazaro zu Mailand gefunden ward, aber mit Recht früher, in diokletianische Zeit datiert wird? Oder sollten wir nicht den frischen Hauch erkennen, der durch Nachahmung gemalter Vorlagen in die ravennatischen Sarkophage kommt: wenn Petrus und Paulus sich vor dem Herrn verneigen, wie er im Freien unter blauem Himmel mit Wolkenstreifen thront, zwischen schlanken Palmen, die in der Phantasie eines Künstlers aus dem steinichten Syrien nur eine Oase in der Wüste bedeuten können, das Paradies gegenüber dem Jammertal der Erde? Aber es endet auch hier mit symbolischen Zeichen in einem Architekturschema, das mit diesen Hieroglyphen darin ein ganzes systematisches Lehrgebäude bedeutet. Das Mitspiel des subjektiven Bewußtseins wird zur Arbeitsleistung, je komplizierter die Ideenassoziationen werden, die in solche Abbreviaturen hineingeheimnißt sind.

Endlich kommt es auch zur unmittelbaren Verquickung von Wort und Bild im geschriebenen Texte selber, die das Altertum nicht kennt. Erst in einer Zeit, wo die Schrift nicht nur als Surrogat der mündlichen Überlieferung dient, sondern über den Gebrauchszweck hinaus als eigener Wert zu gesteigerter Hochschätzung gelangt, wo sie in einer fremden oder schwerverständlichen Sprache einen Inhalt birgt, den nur der Eingeweihte zu erschließen vermag, — erst da stellt sich auch die Ornamentik ein, die diesen Wert auszeichnet und umrankt. Die Initiale verleiht dem Anfang eines Abschnittes mehr Nachdruck. Der stärkere Einsatz der Stimme wie des Schriftzeichens ist schon ein Symptom des bewußten Geistes, der die Gliederung des Inhalts übersieht und den Haushalt der Mittel beherrscht: er ist ein Merkmal des wohltemperierten Rhythmus, den der weitere Vortrag des Stoffes im Einklang mit seiner inneren Organisation, je notwendiger desto besser, mit sich bringt. Randverzierungen rein ornamentalen Charakters, die nur als äußerliche Zutat die Textkolumne begleiten, entstehen viel eher im Zusammenhang mit dem sinnlichen Eindruck der Schriftzüge und der Musterung des Grundes durch diese. Solange die Buchstaben lapidare Einzelkörper bleiben, kann auch die Ornamentik nur aus isolierten Elementen bestehen, wie wir sie in der Dioskorideshandschrift, etwa in der Zeit Justinians auftauchen sehen. Eine andere Möglichkeit ist der zusammenfassende Rahmen, der wie peripherische Reihung die gesamte Textmasse umzieht, und gleich

einem Saum das Teppichmuster des Grundes einschließt. Hier liegt die Einführung eines neuen Kontrastes zwischen Beweglichem und Beständigem offen, wie zwischen Muster und Grund, so daß die Randverzierung schon als drittes Element im Bunde der künstlerisch verwertbaren Faktoren auftreten mag.

Erst wo die Schrift die Einzelbuchstaben des Wortes zum durchgehenden Zuge verbindet, gerät der ganze Niederschlag in Fluß, in schnellen Lauf (Kursiv). Das Wort bildet eine mimische Einheit, die sich von der folgenden sondert; aber im Ganzen der Zeile gebärdet sich's weiter bis zum Ende des Satzes, zum Ablauf des Gedankens. Erst nun folgt auch die Randverzierung mimetisch diesem Eindruck, selbst wenn der Zeichner des Ornaments gar nicht zum Leser wird, der auch den Text versteht. Unmittelbarer natürlich geht es zusammen, wo der Schreiber auch die Schnörkel herumlegt. Unwillkürlich verbinden sich Text und Ziermotive zu einer Einheit gegenüber dem Grunde, und diese kann nur eine mimische sein, soweit Schrift und Linienspiel aus einer Feder fließen. Ausdrucksbewegung und Gebärdensprache werden, vom gleichen Inhalt durchdrungen, auch den gleichen Charakter verkünden. Damit aber würde die Grenze der Ornamentik überschritten, nämlich sobald auch sie zum Ausdruck des Wertes selber gelangt, den sie sonst nur auszeichnend und hervorhebend begleitet und umspielt.

Ein völlig Heterogenes ist im Buche zunächst auch das Bild: ein sinnlicher Wert neben einem geistigen. Sowie das Bild sich als Kunstwerk durchorganisiert hat und innerlich abrundet, vollends aber, wenn es durch einen Rahmen sich auch äußerlich absondert, steht es selbständig und unabhängig da. Es hat mit dem Textblatt gar nichts gemein als höchstens den Vorstellungsinhalt, den dort die Schrift, hier das Bild im Innern des menschlichen Subjekts auslöst. Und wie verschieden sind der Leser der Schrift und der Beschauer des Bildes, auch trotz der Personalunion, im Grunde ihres Wesens und im Gebrauch ihrer Kräfte! So unterbricht auch das Bild den Verlauf der Lektüre; es schaltet gewissermaßen das Spiel des Intellektes aus und schaltet ein Ausruhen in Anschauung ein. Aber solche Erholung in der Pause kann jedes beliebige Bild gewähren und erreicht sie vielleicht besser, je fremder es dem Gedankenkreis des Gelesenen gegenübertritt. Nur wird auch bald die Willkür solcher Abwechslung empfunden, der Widerspruch gegen so gewalttätige Wohltat rege. Erst die Übereinstimmung des geistigen

Gehaltes in beiden Bestandteilen schafft die Einheit des Mediums, erhält die vermittelnde Gleichheit der Stimmung. Auf Grund der durchgehenden Gemütslage wird erst der Wechsel der Gemütsbewegungen möglich, wie ein natürliches Erleben. Und der Psychagog, der beide Betätigungen, beim Lesen des Textes und beim Schauen des Bildes, dirigiert, kann nur der Poet sein, weder der Schreiber noch der Maler, es sei denn in der Identität des Autors die höchste denkbare Einheit dieses dreifaltigen Kunstwerks erreicht. Immer jedoch gehören schon Zwittergeschöpfe dazu, wie poetische Maler oder malende Poeten, und die literarische Richtung der Zeit, die solche hervorbringt, sie entscheidet auch an sich das Übergewicht des geistigen Elements über das sinnliche: der Dichtkunst oder der Mimik über die Malerei.

Von Augustus bis Justinian sind Poesie und Architektur die führenden Künste im ganzen weiten Römerreich gewesen, natürlich mit Schwankungen zugunsten der einen oder der anderen Wagschale. Die Plastik wird Reliefkunst, die Malerei wird Illustration. Aber das ausgehende Altertum hat noch keine ausgebildete Buchmalerei aufzuweisen. So kann es nicht wundernehmen, wenn ein aufmerksamer Beobachter wie Riegl zu dem Ergebnis kommt: es gebe überhaupt keinen Miniaturstil, keinen spezifischen Stil der Buchmalerei (137, 1). Richtiger sagen wir wohl: es gibt noch keinen Miniaturstil während der spätrömischen Jahrhunderte; denn diese enthalten nur die Vorgeschichte der langen Entwicklung dieses Kunstzweiges. Deshalb kommt auch die Mehrzahl der Buchmaler, die wir in den wenigen erhaltenen Beispielen verfolgen können, anderswoher: es sind überwiegend Abkömmlinge der Dekorationsmalerei, oft der Freskomalerei im großen, oder der Theaterschule näherstehend als der Schreibstube. Gerade die „illusionistische" Bravour vermag nicht dem tieferen Inhalt gerecht zu werden. Die Augenscheinmalerei für reinen Sinnesgenuß bleibt an der Oberfläche hängen. Sie vermag Stimmungen zu vermitteln; aber sie versteht es nicht, auf geistigem Gebiet das Hochbedeutsame von dem Gleichgültigen und Unwichtigen zu scheiden; denn ihre Wiege war das Stilleben und das Ziel ihres Strebens die duftige Fata Morgana. Intellektuelle Werte hervorzudrängen und gebührend auszuprägen eignet sich nur die zeichnerische Art, die genaue Rechenschaft über Einzelheiten gibt, und nicht die Fernsicht, sondern die Nahsicht verlangt.

Hier liegt auch die Wegscheide zwischen kontinuierender und

zyklischer Darstellung. Der klar disponierte Zyklus verlangt keine Fernsicht (R.), aber doch Umsicht und Übersichtlichkeit, fordert bewußte Rhythmik des Vortrags und führt, durch verschlungene Pfade noch, zurück zur vorbedachten Harmonie. Aber je mehr er dies erreicht, desto selbständiger löst er sich wieder vom Buche und kann als Bilderzyklus für sich bestehen, ohne Buch, ohne Text; denn er erklärt sich selber.

Das sind jedoch erst Errungenschaften der nordischen Nationen. Der Süden und der Orient vollends bleiben im Geschlinge der kontinuierenden Darstellung hängen; das bezeugt noch eine letzte Erscheinung der Ornamentik: „der unendliche Rapport". Nicht mit der zyklischen (R.), sondern der kontinuierenden Erzählweise gleichen Geistes ist dies dekorative Gesetz, das überall dort zum Siege gelangt, wo das Gefühl für organischen Zusammenhang und natürliches Gewächs der Formen abhanden kommt. „Das Kompositionsgesetz des unendlichen Rapports beruht auf der Verwendung eines aus zwei symmetrischen Hälften zusammengesetzten Ornamentmotives (oder mehrerer solcher in Reihenabwechslung) als Streumuster in der Ebene, wobei längs der abschließenden Ränder der Gesamtkomposition immer je eine Hälfte des Motivs (in den Ecken je ein Viertel) angebracht erscheint. Der Beschauer wird dadurch veranlaßt, sich die fehlende Hälfte (oder drei Viertel) in Gedanken zu ergänzen und die Reihe in der Ebene ins Unendliche fortzusetzen" (R. 41). Aus der gegebenen Definition erhellt schon, daß der unendliche Rapport auf reichen und kleinlichen Wechsel von Muster und Grund, Hell und Dunkel gerichtet ist.

Neben diesem sinnlichen und zwar ausschließlich optischen Faktor tritt aber auch der geistige unleugbar zutage, nämlich die ergänzende Mithilfe der Erfahrung, des Intellekts. Diese Mitwirkung ist keine schöpferische, sondern nur eine reproduzierende; aber es geht mit Grazie in infinitum, wie alle Kunst, die wieder Ornamentik wird.

XXIII.

SCHLUSS: ERGEBNISSE

WESENSBESTIMMUNG DER EINZELKÜNSTE — INNERE ORGANISATION DER KUNSTWELT

Überblicken wir die kritische Erörterung der Grundbegriffe, die wir bis dahin verfolgt haben, so ergibt sich eine wertvolle Tatsache für das Gesamtgebiet, deren wir uns am Schluß noch versichern müssen. Dem aufmerksamen Leser wird freilich kaum entgangen sein, daß allen bedeutsamen Problemen, die wir berühren mußten, ein gleichartiger Zug gemeinsam war. Von welcher Seite her die Frage nach dem Inhalt dieser Begriffe gestellt werden mochte, an welchem Punkte der schwebenden Verhandlung immer die Kritik einzusetzen hatte, — es handelte sich schließlich stets um die Wesensbestimmung der einzelnen Künste als der letzten Instanz, die den entscheidenden Aufschluß gab. Nur beim Eindringen in die innerste Eigenart einer jeden von ihnen, wie bei schärfster Auffassung der Unterschiede einerseits, der Übergänge andererseits, die der geschichtliche Werdegang zutage fördert, erschloß sich der Kern der Sache. Dann aber gewannen wir ihn auch ganz natürlich, ohne die umständlichen Hilfskonstruktionen, deren andere bedurften, ohne die gewundene Quälerei oder gar irreleitende Vorspiegelung, von denen sich der eine oder andere Versuch der streitenden Parteien nicht freisprechen ließ. Überall, wo dieser eine grundlegende Gesichtspunkt der Kunstwissenschaft außer acht gelassen war, stellten sich sofort Schiefheiten in der Beurteilung der Sachlage, Mißverständnisse in der Erklärung der Symptome, Fehlgriffe in der Schlußfolgerung für das Ganze heraus. Die Charakteristik der mannigfaltigen, besonders in der Kunst des Übergangs vom Altertum zum Mittelalter uns oft befremdenden Erscheinungen, kann nur gelingen, wenn die streng unterscheidende Wesensbestimmung der Künste festgehalten und allgemein durchgeführt wird.

Jede umfassende Betrachtung des geschichtlichen Verlaufs einer einzelnen Kunst führt aber auf den Zusammenhang mit dieser oder jener von den übrigen, zunächst in derselben Reihe. So mögen wir die Dreizahl, die wir die bildenden Künste nennen, für sich ins Auge fassen. Wir verstehen die Plastik als Körperbildnerin, die Architektur als Raumgestalterin; sowie uns aber die dritte Schwester Malerei als Darstellerin des Erscheinungszusammenhangs zwischen Körper und Raum aufgeht, und ihr Werk, das Bild, als zweidimensionaler Auszug aus diesen beiden Faktoren der Welt, so tritt diese jüngere Schwester in ein bestimmtes Verhältnis zu den beiden älteren. Sie kann nur eine weitere Entwicklungsstufe im menschlichen Schaffen bezeichnen, wie sich rein optische Orientierung schon als Verfeinerung gegenüber den derberen Erfahrungen der Tastregion, der Auseinandersetzung mit den Dingen auf Druck und Stoß, oder der Ortsbewegung auf unserem Grund und Boden allein fühlbar macht. Den materiellen Dingen selbst entrücktes Schauen über sie hin, in die Ferne vollends, soweit unser Auge reicht, ist ein geistigeres Verhalten, das wir als „höheren Ranges“ einzuschätzen pflegen.

Wenn wir auf der anderen Seite den Verfolg der bildenden Künste nicht angetreten haben, ohne ihre Vorstufen im Handwerk gebührend zu würdigen, so mußte auf die Anfänge aller Gestaltung und aller schmückenden Begleitung selbstgefundener oder selbstgeschaffener Werte zurückgegriffen werden. Die Grundlagen der Ornamentik, die nur Werte auszuzeichnen und zu umspielen, nicht selber darzustellen weiß, erkannten wir als Niederschlag mimischen Gebarens und fanden die nämlichen Hausgesetze im Bereich der bildenden Künste, die für unsere räumliche Anschauungsform arbeiten, wie in den Künsten der zeitlichen Auffassung: Mimik, Musik und Poesie. Wie drunten in den Anfängen begegneten uns aber schlagende Analogien auch droben im weiteren Aufstieg der Entwicklung, oft an wichtigen Scheidewegen im Wandel der Baukunst und Bildnerei, von der bildlichen Darstellung gar nicht einmal zu reden. Doch gerade beim Übergang zu höherer Vergeistigung, von den tastbaren Körperwerten zu den sichtbaren, von den Sachen selbst zu ihrem Bilde, oder vollends vom nahen Sehen der Einzeldinge zum ferneren Schauen ihres Zusammenhangs, da stellte sich immer unvermeidlicher die Notwendigkeit ein, auch die unmittelbareren Verkünderinnen des Innenlebens zu berücksichtigen. Das Wort wird der gefährlichste Nebenbuhler des Bildes.

Gebärdensprache und Ausdrucksbewegung vermitteln selbst das steinerne Standbild des Gottes mit dem warmen Gefühl der lebendigen Verehrer. Gesang und Tanz und musikalische Aufführung umspielen den Tempel und ergießen sich in seine Räume; in der Ortsbewegung durch die Hallen und Höfe lösen sich die starren Mauern und die Säulenreihen in den Schein lebendigen Geschehens auf. Wer Mimik, Musik und Poesie grundsätzlich von der Beobachtung der bildenden Künste fernhält, begeht schon damit eine Einseitigkeit, die bei jedem Wendepunkt vom Körperlichen zum Geistigen, von den Werten des Daseins zu denen des Lebens, von Beharrung zu Bewegung verhängnisvoll werden muß. Beide Seiten des menschlichen Kunstschaffens gehören einmal von Natur zusammen und sind organisch miteinander verwachsen, wie beim Menschen selber die leibliche und die seelische Natur ineinanderwirken, oder nur zwei Erscheinungsweisen desselben Ganzen sind, und wie bei jeder besonderen Betätigung dieser oder jener doch der ganze Mensch gegenwärtig ist und mitspielt.

Erinnern wir uns endlich, daß das Gebilde unserer Sprache, das wir Wort nennen und dem Bilde als dem höchsten Ergebnis sinnlicher Anschauung gegenüberstellen, auch wieder eine psychische Leistung höheren Ranges ist, zusammengewebt aus dem vokalischen und dem konsonantischen Bestandteil, aus Laut und Gebärde, und als Lautgebärde eben einen verfeinerten Auszug aus jenen Elementen darstellt, wie das Bild aus Körper und Raum, so erkennen wir das Gesetz des organischen Wachstums, das auf beiden Hemisphären unserer menschlichen Kunstwelt waltet, und begreifen, daß sich schließlich auch Wort und Bild zu verbünden, ja zu durchdringen trachten, wie sie in der Einheit unseres Bewußtseins zusammenfließen. Kein Wunder also, wenn die Kunst des Wortes, die Poesie, und die Kunst des Bildes, die Malerei, nebeneinander gehören in einem Stufengang der inneren Entwicklung. Kein Wunder aber auch, wenn der organische Zusammenhang sich noch weiter bewährt und die übrigen Künste von beiden Seiten mit umfaßt.

Zunächst ergibt sich der Parallelismus zwischen den beiden Vorstufen Mimik und Plastik, Musik und Architektur. Das erste dieser Paare, mit dem alle Kunstwissenschaft zu beginnen hat, weil es sich hier um den Menschen selber und um ihn allein handelt, während die beiden anderen Paare schon Eroberungen in die Welt hinaus bedeuten, Mimik und Plastik, steht aber noch in einem anderen Verhältnis. Es sind nur die beiden Seiten einer und der-

selben künstlerischen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ist, und zwar die früheste, durchaus anthropistische Bewältigung dieser Aufgabe und in widerspruchsloser Übereinstimmung mit der eigenen Natur des Menschen selber, der inneren und der äußeren, in Bewegung und Beharrung. Sie fordern einander und ergänzen einander, wie Dasein und Leben. Wir nennen sie deshalb — dies im Kern unseres Wesen wurzelnde Paar — Komplementärkünste. Genaue Vergleichung der anderen vier Schwestern lehrt, daß auch diese weiteren Auseinandersetzungen mit der Welt, paarweis in einem solchen organischen Verhältnis stehen. Architektur und Poesie sind wiederum Komplementärkünste. Sie fordern einander und ergänzen sich zu einer einheitlichen und in sich vollständigen Weltanschauung in künstlerischem Sinne. Das dritte Paar, Malerei und Musik ergibt sich darnach von selbst, und dieses Verhältnis lenkt schon alle die Vergleiche von Architektur und Musik einerseits und Malerei und Poesie andererseits, die so häufig beklagte Fehlgeburten der Analogiensucht hervorgebracht hatten, auf einen anderen richtigeren Weg. Nicht Parallelismus der Erscheinungen ist allein vorhanden; wo er versagt, wird die Komplementärwirkung weiterführen. Die Fruchtbarkeit dieser Begriffe hat sich in unserer kritischen Erörterung selbst so überzeugend wie nur möglich dargetan: wir sind mit ihrem Verfolg durchaus auf historischem Boden und lassen nur die Tatsachen für sich selber reden.

Wer die Plastik als führende Kunst im klassischen Altertum anerkennt, wird auch die ergänzende Macht in der Mimik zu suchen — kaum abzulehnen versucht sein. Über diese Brücke gelangen wir jedenfalls erst zur Poesie, die man immer zunächst zu nennen pflegt, und je mehr auf dem Gebiet der griechischen Dichtung das Drama in den Vordergrund tritt, oder dramatische Behandlung auch im epischen Gang oder im lyrischen Erguß noch dasselbe bedeutet, was wir meinen, desto klarer erhellt das mimische Element als die notwendige Voraussetzung für beide.

Dagegen sahen wir in der Spätantike die Architektur die führende Rolle übernehmen, selbst im Ersatz des monumentalen Standbildes durch den Monumentalbau den Übergang auf dem nun selbstverständlichen Wege vor Augen stellen. Gerade die Raumkomposition der späteren Kaiserzeit, die Entstehung der Basilika und ihre Ausbildung als bevorzugter Bautypus für die christliche Kirche, sie fordern zur Ergänzung der zeitgemäßen Weltanschauung die

Poesie, als deren Vertreter wir Virgil und Ovid ebenso wie die Verfasser der Heiligen Schriften und die Prediger des Christenglaubens anerkennen. Das heißt, wir kommen mit den malerischen Anwandlungen des Hellenismus nicht aus, sondern brauchen seine literarische Richtung und deren Fortsetzung bei den Römern, brauchen die historische Wendung seit Alexander, bei Julius Cäsar und Tacitus, wie in der Wirksamkeit des lebendigen Wortes unter der Christengemeinde bis zur Festigung in dem kanonischen Gesamtbestand der Bibel und zur Geschichte des Erlösungswerkes, die, um alle Vergangenheit in ihren Zusammenhang zu fassen, auf die Anfänge des Menschengeschlechtes zurückgreift. Die Umwandlung mythischer Dichtung in historische Kunst ist ja gerade der entscheidende Vorgang. Nur er belebt uns noch heute die Baudenkmale jener Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter und verleiht ihnen den Inhalt, den sie fordern.

Damit ist aber auch das Schicksal der mittelalterlichen Kunstentwicklung vorgezeichnet: von Dichtung zur Mimik, durch Mimik erst zur Plastik zurück. Malerei und Musik jedoch scheinen dabei zu kurz zu kommen; sie hätten das Recht, gegen solche Diagnose Einspruch zu erheben und unsere Ergebnisse umzustoßen, wenn sie nicht für alle Künste gleichmäßig gelten.

Unsere Erörterung von Grundbegriffen auf dem Gebiet der bildenden Künste gab nur Anlaß, die Malerei erst spät im eigentlichen Sinne, die Musik fast gar nicht in Betracht zu ziehen, — dem Stand der heutigen Forschung bei den Kunsthistorikern entsprechend. Das Ergebnis des ganzen Ganges lautete für erstere außerdem: die Entdeckung des „Malerischen" sei der Antike, trotz mancher Anläufe dahin, besonders in hellenistischer und spätrömischer Zeit, noch nicht gelungen. Gerade darin liegt eine volle Bestätigung der Gültigkeit unseres Prinzips auch für dies dritte Paar von Komplementärkünsten. Wir fanden die Malerei bei den Ägyptern im Bunde mit der Poesie und durch diese mit der Architektur, als Flächendekoration von der einen, als Illustration von der anderen Seite aufgefaßt. Wir fanden die Vasenmalerei der Griechen im Bunde mit der Mimik und durch diese mit der Poesie. Wir fanden wohl Einzelgestalten aufgereiht in ihren Bildern, aber die Einheit nur in der Fläche, selbst der sphärischen der Gefäße, nicht im räumlich-körperlichen Erscheinungszusammenhang für das Auge, den das Gemälde als eigenes Kunstwerk vor uns hinstellt. Wir fanden die Einheit des Vorgangs, der Fabel, der linearen, ja der körperlichen

Komposition, d. h. des Gesamtumrisses oder der Gruppe; aber die Selbständigkeit der kleinen Welt im eigenen Rahmen ließ den entscheidenden Schritt zur Lostrennung der Malerei von den anderen Schwesterkünsten vermissen. In der Zeit des Hellenismus sucht das optisch ausgebildete Auge den Zusammenhang zwischen Körpern und Raum, gleitet aber stets wieder in die Einheit der Fläche zurück oder bleibt mit der alten Vorliebe an der Einheit des organischen Gewächses hängen. Anwandlungen, den reinen Augenschein vor die Blicke des Betrachters zu zaubern, können damals noch nicht über den engen Kreis raffinierter Kenner und Liebhaber hinauswirken. Bis dies geschehen kann, muß die Umwertung aller tastbaren in optische Werte für das gemeinsame Fühlen aller vorangegangen sein. Deshalb kommt sowohl das literarisch anerzogene Verständnis bei den vornehmen Römern, wie die Verflüchtigung aller Sinneseindrücke der farbigen Welt bei den Christen doch schließlich nicht dem Aufschwung der Malerei zustatten, sondern erleichtert nur die Hegemonie des Geistes, die Allmacht der Innenwelt, die Verquickung von Wort und Bild, der die Zukunft gehört, so daß die Entdeckung des Malerischen um ein Jahrtausend hinausgeschoben ward. Im Bunde mit der Dichtung, der sie einst in den Tagen des königlichen Sängers David gedient hatte, zieht auch die Musik, als Gesang mit bescheidener Begleitung durch Instrumente, in die christliche Kirche, und damit in die Kunst der neuen Weltanschauung ein. Der Sinnenrausch, den die Leistungen der spätantiken Musik hervorzubringen getrachtet, bleibt verbannt von ihrer Schwelle, wie der duftige Farbenzauber der spätantiken Malerei. Erst allmählich schleichen sich die poetisch durchdrungenen Mittel beider Künste, also durch die Hintertür, wieder ein, nämlich als willkommene Hilfen zur Gemütsbewegung und tragischen Rührung der Gemeinde. Martyriendarstellung und Passionsklage leiten uns auf die heimlichen Pfade dieser Tradition. Sonst herrscht im Bilde der poetische Zusammenhang; Mimik, Epik, Dramatik reichen sich dort die Hände. Und in der Musik überwiegt der Rhythmus, das Bewegungselement; er gleitet durch die begleitende Mimik von den Sängern im Chor ins Gefühl der Versammelten über und belebt von dort aus im Mittelalter den Kirchenbau, so daß aus dem ererbten Massenbau der Spätantike der Gliederbau des entwickelten romanischen Stils erwächst und aus der Durchorganisation des ganzen Bauwerks von unten bis oben im Sinne mimischer Streckung und rhythmischer Gliederung die gotische Kathedrale hervorgeht.

Erst spät dann, in dem Augenblick, wo aus den Glasgemälden der Fenster das Tafelbild auf dem Altare geworden war, wo das bewegliche Sehen der Bilder sich wieder zu ruhiger Anschauung vertieft, und wo diese den ganzen Kirchenraum von einem festen Standpunkt zu umspannen sucht, erst da eröffnet sich mit der Entdeckung des Malerischen im eigensten Sinne auch die Möglichkeit, die Musik als Komplementärkunst dieser Schaulust zu verfolgen, und eine neue Entwicklung blüht auch ihr.

So leitet unser begriffliches Ergebnis weit hinaus über den Rahmen der Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter in den folgenden Verlauf der Kunstgeschichte und erweist ebendadurch die konkrete Brauchbarkeit des scheinbar ganz abstrakten Ertrages. Doch vergessen wir nicht: unsere Analyse des „Kunstwollens" bewegte sich, trotz aller Ausblicke in die Nachbarkünste der zeitlichen Darstellungsform, doch immer auf dem gemeinsamen Boden der Kunst, — der Kunst allein! Nur die künstlerische Ausgestaltung einer vollständigen Weltansicht ward in Betracht gezogen, keine Mitwirkung einer anderen Macht, selbst die Religion nur so weit, als sie poetische Kunstform erlangte und künstlerische Vehikel zu ihrer Vermittlung heranzog. Darin liegt eine Antwort auf die μετάβαςις εἰς ἄλλο γένος, die ich in Riegls „Parallele zwischen bildender Kunst und Weltanschauung des Altertums" (a. a. O. 217, 1) wenigstens vorläufig noch erkennen muß.[1])

Ich leugne deshalb nicht, auch meine Lehre vom organischen Zusammenhang im ganzen Reiche des menschlichen Kunstschaffens läuft schließlich auf eine Kunstphilosophie hinaus, die darnach trachten muß, den weiteren Zusammenhang mit der Weltanschauung zu vermitteln. Aber sie kommt von der psychologischen Grundlage dieses organischen Zusammenhangs selber, d. h. auf einem anderen Wege, durch innere Notwendigkeit der Menschennatur dazu, nicht durch äußere Veranlassung und durch fremde Erklärungsprinzipien. Wie das Gesetz ihrer inneren Entwicklung auf den Wechsel und Austausch der psychischen Kräfte führt und uns begreifen lehrt, weshalb im geschichtlichen Gange die Hegemonie von der einen Kraft auf die andere übergleiten muß, wenn die Mittel der einen erschöpft und abgenutzt sind, die Mittel der anderen aber noch in Bereitschaft liegen und Ersatz bieten, wenn gesteigerte Ausbildung des einen Organs auch natürliche Ermüdung

1) Dies ist zugleich auch eine Antwort auf die Rede von Rudolf Kautzsch über die „Kunst und das Jenseits", die beim Druck dieses Buches erschien.

hervorruft und im Rückschlag darauf zum anderen, vielleicht zum Gegenpol hinüberdrängt, — so steht auch das Bedürfnis nach künstlerischer Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt wieder in einem ähnlichen Verhältnis zu anderen Bestrebungen und Befriedigungen der Menschennatur, die eben keine künstlerischen zu sein brauchen, ja nicht allzu nah verwandt sein dürfen, um neuen Zuwachs und andersartige Befruchtung zu bieten.[1])

Zunächst jedoch liegt mir am Herzen, der Kunstwissenschaft selbst etwas in die Hand zu geben, das ihr beim heutigen Stand der Dinge vor allem not tut, um ihre Unabhängigkeit zu bewahren und ihre Selbständigkeit im eigenen Hause zu befestigen. Ich erwarte kein Heil für sie von der Vormundschaft der Kulturgeschichte. Die glänzenden Glaspaläste eines HippolyteTaine lassen den Geistreichtum anderer vorerst nicht ruhen; aber der Kunsthistoriker sollte bald dahinterkommen, daß ihre Konstruktionen mit dem inneren Leben der Kunst kaum etwas zu schaffen haben. Diesen Kern gilt es zu erfassen und festzuhalten.

Auf hohem Meere, wo kein Land zu winken scheint, vermag uns nur ein guter Kompaß zu orientieren. Und der unsrige ist von eigener Art.[2]) Wie seine Nadel sich auch drehen mag, er weist auf der klargeteilten Zone immer auf die Verbindung zwischen zwei diametral einander entgegengesetzten Stellen hin, daß wir im Verfolg der einen Richtung doch nie der anderen zugehörigen Seite des Paares vergessen. Der Weiser selbst hält, auf sein Ziel gerichtet, dem Auge des Schiffers überall gegenwärtig, daß die Drehung nach dieser oder nach jener Seite der Peripherie doch immer die Reihe der anstoßenden Segmente durchlaufen muß, d. h. daß der Übergang von einem zum anderen Kurs nur durch diese Folge, von einer zur anderen Nachbarin möglich ist, wenn nicht nach allzu heftigem Sturm ein plötzlicher Umschwung in die direkt entgegengesetzte Richtung eintritt. Nur diese drei Wege der Abwandlung sind gegeben, und sie eben beruhen auf der eigentümlichen Anlage der Menschennatur selbst, die diese Welt der Kunst aus sich geboren hat und durch ihren eigenen inneren Wandel auch deren äußeres Schicksal wesentlich

---

1) Erst bei der letzten Korrektur dieses Bogens kann ich noch auf die kleine Schrift von Wilh. Waetzoldt „Das Kunstwerk als Organismus, ein ästhetisch-biologischer Versuch", Leipzig, Dürr, 1905 hinweisen. Ich finde darin manche Bestätigung meiner früheren Ausführungen, die dem Verfasser unbekannt geblieben scheinen.

2) Vgl. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste III (1896), S. 229.

bestimmt. Es verlohnt sich, die historische Entwicklung auch ferner auf dieses Gesetz des organischen Zusammenhangs und des psychischen Kräftespiels zu prüfen. Für die gemeinsame Arbeit der Kunstwissenschaft ist hier eine willkommene Unterlage zur Verständigung gewonnen, die sich immer fruchtbarer bewähren wird, je mehr die Kunsthistoriker auch der Geschichte der Literatur und der Musik wie der Rolle ihrer Mittlerin Mimik an rechter Stelle die Aufmerksamkeit zuwenden, die ihnen gebührt, weil die Künste der zeitlichen Auffassung einmal demselben Mikrokosmus angehören, wie die der räumlichen Anschauung, die wir getrennt zu verfolgen doch nur aus Not der Arbeitsteilung übereingekommen sind.

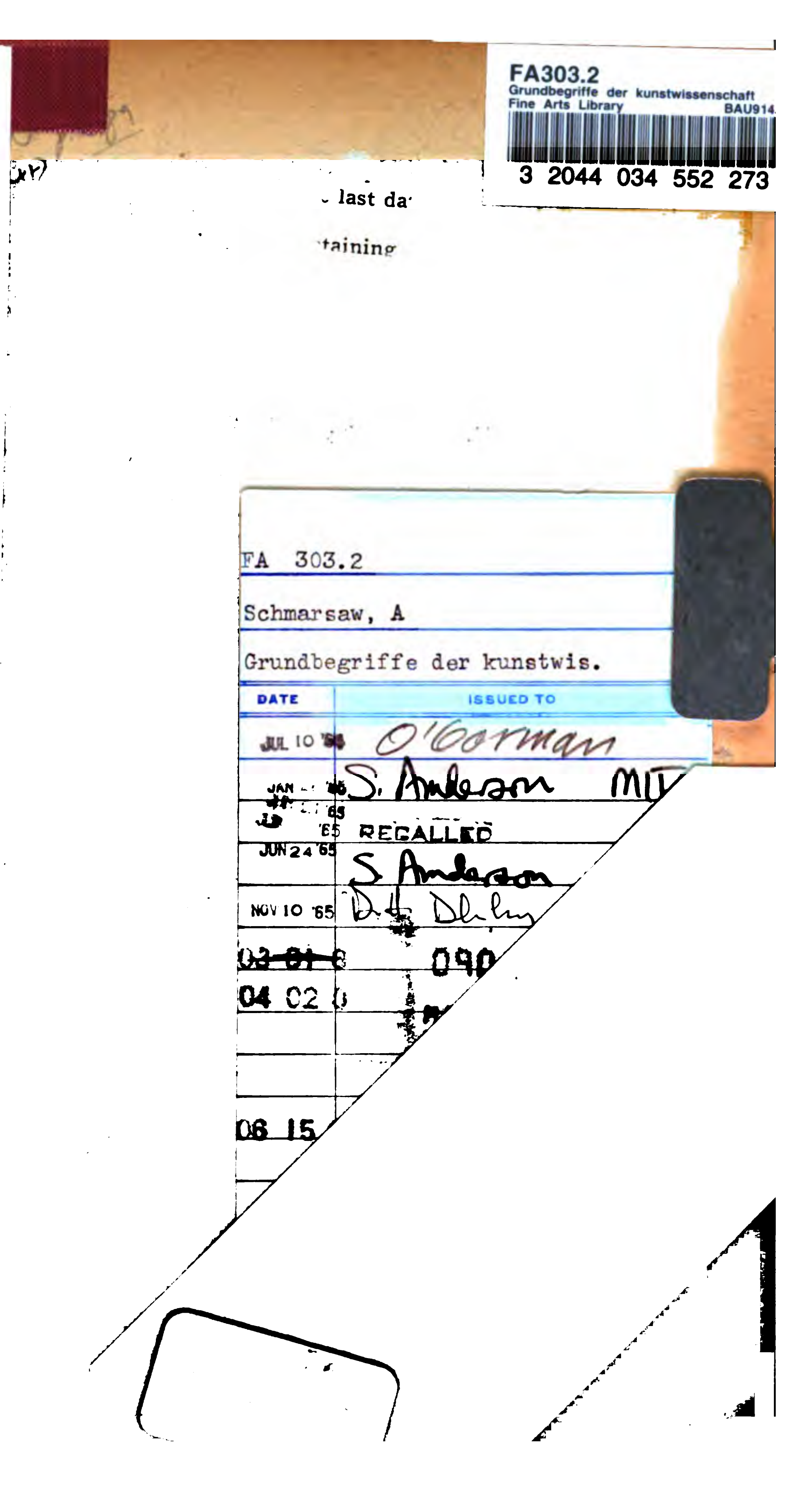
Wer sich die Eigenart der Architektur, der Plastik, der Malerei erst völlig klargemacht hat und das innerste Ziel ihres besonderen Wollens im Bewußtsein lebendig hält, dem muß auch die Erkenntnis aufgehen, daß jede Hauptmacht auf dieser Hemisphäre der sinnlichen Anschauung ihr Widerspiel auf der anderen fordert, und daß deren Zusammenwirken erst die Menschennatur vollauf nach ihren beiden Seiten befriedigen kann.

Die „Grenzen der Künste“, die wir allein nach Technik und Material zu bestimmen versuchen, sind relativ, gegeneinander verschiebbar, je nach den Tendenzen des Kunstwollens. Wo z. B. der Hang zum Plastischen ehedem, zum Malerischen heute die Oberhand gewinnt, da müssen auch die Stoffe sich fügen und die technischen Prozeduren sich dazu hergeben. Dort werden Baukunst und Malerei selbst plastisch gerichtet, hier Plastik und Architektur zur malerischen Erscheinung verbunden. So ist auch für die Charakteristik der Spätantike und des Übergangs ins Mittelalter die Frage nach dem Verhältnis der Künste untereinander die grundlegende Hauptsache. Die Antwort darauf gibt erst den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Umschwungs. Über das herrschende Kunstwollen einer Zeit orientiert uns aber nur die Kontrolle im Vergleich mit der Wesensbestimmung der Einzelkünste, die Eigenart ihrer Stellung im Organismus der menschlichen Anlage und die genaue Beobachtung des Wechsels im Haushalt der Kräfte. Diese Unterschiede und diese Verschiebungen beruhen auf psychologischen und physiologischen Gesetzen, das heißt auf den Grundlagen der Menschennatur und deren Entwicklung selber:

„Sie sind notwendig wie des Baumes Frucht.“

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

SEP 30 1988 F/A



FA303.2
Grundbegriffe der kunstwissenschaft
Fine Arts Library
BAU914
3 2044 034 552 273
last da
taining
FA 303.2
Schmarsaw, A
Grundbegriffe der kunstwis.
DATE
ISSUED TO
JUL 10
O'Gorman
S. Anderson
RECALLED
JUN 24 '65
S Anderson
NOV 10 '65